

Strena Helbigiana sexagenario

Wolfgang Helbig


ΑΝΑΣΣΩΝ ΦΟΙΒΕ ΠΑΡΝΑΣΟΥ ΤΕ
ΚΡΑΝΑΝ ΚΑΣΤΑΛΙΑΝ ΦΙΛΕΩΝ




WOLFGANG HELBIG

STRENA HELBIGIANA

STRENA HELBIGIANA

SEXAGENARIO OBTVLERVNT AMICI

A · D · IIII · NON · FEBR · A · CIƆIƆCCCLXXXXVIIII



LIPSIAE
IN AEDIBVS B. G. TEVBNERI
MCM

LIPSIAE: TYPIS B. G. TEVBNERI



ΟΙ · ΤΕ · ΠΟΤ · ΑΚΡΑΙΟΙΟ · ΔΙΟΣ · ΛΟΦΟΝ · ΟΙ · ΤΕ · ΒΑΤΙΚΑΝΟΝ
ΑΝΗΛΘΟΝ · ΑΝΔΡΟΣ · ΕΣ · ΦΙΛΟΞΕΙΝΟΝ · ΣΤΕΓΟΣ

ΟΝ · ΚΑΙ · ΓΕΙΝΟΜΕΝΟΝ · ΕΛΠΙΣ · ΛΑΧΕ · ΚΑΙ · ΠΡΟΒΑΣΕ · ΚΑΙ · ΝΥΝ
ΧΛΩΡΟΝ · ΓΕΡΟΝΤΑ · ΚΑΡΤ · ΕΠΩΝΥΜΟΣ · ΚΟΜΕΙ

ΟΣ · ΚΑΙ · ΑΚΡΗΒΟΣ · ΕΩΝ · ΕΤΙ · ΝΑΔΙΔΑ · ΓΗΜΕ · ΤΗΝ · ΘΕΑΙΝΩΝ
ΚΟΡΟΙΒΟΣ · ΟΣΤΙΣ · ΟΥΚ · ΑΝΑΒΛΕΠΕΙ · ΔΙΚΗΝ

ΕΛΠΙΚΙ · ΤΑΥΤ · ΑΝΕΘΗΚΑΝ · ΟΜΟΦΡΟΝΕΣ · ΑΛΛΑ · ΤΩΝΔ · ΕΚΗΤΙ
ΣΩΤΕΙΡΑ · ΤΟΝ · ΣΟΝ · ΟΙΚΟΝ · ΑΜΦΙΒΑΙΝ · ΑΕΙ

MITARBEITER:

W. Amelung
P. Arndt
F. von Bissing
G. Boissier
H. Bulle
R. Cagnat
M. Collignon
G. de Petra
A. Dieterich
A. von Domaszewski
L. Duchesne
F. von Duhn
H. von Fritze
A. Furtwängler
G. F. Gamurrini
B. Graef
P. Hartwig
Fr. Hauser
A. Héron de Villefosse
H. Hertz
L. Heuzey
F. Hiller von Gaertringen
Chr. Hülsen
G. Kaibel
G. Karo
O. Kern
G. Kieseritzky
G. Körte
Fr. Leo
E. Caetani Lovatelli
E. Löwy
A. Mau
L. A. Milani
Th. Mommsen
O. Montelius
A. S. Murray
F. Noack
P. Orsi
G. Perrot
L. Pigorini
L. Pollak
S. Reinach
E. Reisch
A. Riegl
C. Robert
M. Rostowzew
B. Sauer
A. Schiff
Th. Schreiber
Fr. Spiro
Eug. Strong née Sellers
J. Strzygowski
L. Traube
H. Usener
U. von Wilamowitz-Moellendorff
G. Wissowa
R. Wünsch

Die künstlerische Ausstattung des Werkes
wurde ermöglicht durch die Freigebigkeit des Herrn

Dir. C. Jacobsen.

Die Tafeln wurden gespendet von

Barone Barracco, Frl. H. Hertz,
F. Hiller von Gaertringen (zu dem Aufsatz von B. Graef),
E. P. Warren (zu dem Aufsatz von P. Hartwig).



Satyrs Ritt durch die Wellen.

Von W. Amelung.

Wer so oft und gerne wie der, dem wir diese Blätter widmen, an den Gestaden des zauberhaften Golfs von Neapel weilt, dem ist auch das Reich jenes traubenbekränzten, von Delphinen umspielten Meergottes vertraut, dessen Marmorbild uns heute im Vatican mit seinen sehnsuchtsvollen Augen anblickt[1]); ich meine die stille Bucht von Bajä und Pozzuoli mit ihrem phantastischen Kranze geheimnisvoller Wunderwerke der Mutter Natur. Dort nun, am Ufer und in den Fluten des Lucriner Sees, spielt eine anmutige Erzählung des Altertums, die uns von der merkwürdigen Freundschaft eines Delphins mit einem Knaben meldet; mehrere antike Schriftsteller haben sie überliefert, am ausführlichsten Plinius in einem Capitel seiner Naturgeschichte (IX, 25), in dem er von der im Altertum immer und immer wieder gerühmten Menschenfreundlichkeit der Delphine und ihren menschlichen Eigenschaften handelt.

Er erzählt etwa, wie folgt: „Unter der Regierung des Kaisers Augustus trug es sich zu, dass ein Delphin, der sich aus dem offenen Meer in den Lucriner See verloren hatte, eine wunderbare Freundschaft mit einem armen Knaben aus der Nähe von Bajä schloss, der die Elementarschule in Puteoli besuchte

1) Die Büste eines Meergottes in der Rotunde des Vatican (Helbig, Führer I nr. 309) ist im Golf von Pozzuoli gefunden worden.



Fig. 1. Gruppe des Satyrs auf dem Delphin. Casino Borghese.

und stets, wenn er um Mittag das Ufer passierte, den Delphin mit dem Namen „Simon" rief[1]) oder ihn mit den Brocken seines Brodes an sich lockte, das er für den langen Weg bei sich trug. Man müsste sich wirklich schämen, die Sache zu berichten, wenn sie nicht durch Briefe des Mäcenas, des Fabianus[2]), des Flavus Alfius[3]) und vieler Anderer bezeugt würde. Zu jeder Tageszeit kam der Delphin auf den Ruf des Knaben aus dem entferntesten und verborgensten Winkel im Fluge heran, frass ihm aus der Hand und bot ihm seinen Rücken zum Reiten, wobei er die Stacheln seiner Rückenflosse wie in einer Scheide barg; so trug er ihn rittlings über die grosse Wasserfläche in die Schule nach Puteoli und ebenso wieder zurück. Das ging mehrere Jahre hindurch, bis der Knabe an einer Krankheit starb; da kam der Delphin noch oft an die gewohnte Stelle am Ufer, aber man sah ihm an, dass er traurig war, und schliesslich starb auch er, wie niemand bezweifelte, aus Sehnsucht."

Gellius[4]) berichtet uns die gleiche Geschichte und fügt hinzu, der Knabe habe Hyakinthos geheissen; die Leute, die den Delphin todt am Ufer fanden, hätten ihn mit seinem kleinen Freund in einem Grabe bestattet.

Die Bestimmtheit, mit der die Wahrheit dieser Erzählung von den Gewährsmännern des Plinius augenscheinlich behauptet worden ist, braucht uns nicht Wunder zu nehmen, wenn wir bedenken, dass der Schauplatz im Neapolitanischen liegt, wo noch heute die kindliche, abergläubische Phantasie des Volkes jährlich einige Wunder entstehen lässt und voll Ueberzeugung verbreitet. Wir aber wissen, dass diese Geschichte nur ein Glied einer ganzen Kette von Sagen ähnlichen Inhalts ist. Allen liegt die merkwürdige Freundschaft eines Delphins mit einem Knaben zu Grunde, und die meisten endigen mit dem rührenden gemeinsamen Tode der Freunde.[5])

Unter den erhaltenen Bildwerken der Alten stellt keines eine der erwähnten Sagen dar; wohl aber giebt uns dieser ganze Kreis von Vorstellungen den Schlüssel zum Verständnis einer Reihe von Darstellungen, von denen ich dem grössten und interessantesten, einer Marmorgruppe im Casino der Villa Borghese, an dieser Stelle einige Worte widmen möchte; es ist bisher von der Wissenschaft ganz übergangen worden und verdient doch unser Interesse in mehr als einer Beziehung (Fig. 1).[6])

Die Gruppe, in feinkörnigem weissen Marmor mit grauen Adern gearbeitet (H. 1, 23 m. L. 0, 95) steht in der Mitte eines Parterre-Zimmers des Casino Borghese (bezeichnet mit CC). Ueber ihre Geschichte habe ich leider nichts Bestimmtes eruieren können. Ergänzt sind das Unterteil der Nase, Flicken rings um den Hals, Mittel- und Zeigefinger und Teil des Ringfingers der l. Hand, r. Hand mit der einen Schwanzflosse des Delphin, r. Fuss, der Unterkiefer

1) Ueber diesen Namen und die Thatsache, dass die Delphine gerne auf ihn hören, s. weiter unten.
2) Vgl. Teuffel, Gesch. d. röm. Literatur I p. 632, 10.
3) Vgl. Pauly-Wissowa, Real-Encyklopädie I p. 1475 nr. 6.
4) Noct. attic. VI (VII), 8. Seine Quelle ist Apion; s. C. Müller, FHG III 510 ff.
5) Das ganze Material ist zusammengestellt von Stephani, Compte rendu 1864 p. 204 ff.
6) Bisher nur bei Clarac 707, 1681 publiciert.



Fig. 2. Gruppe eines Satyrs auf einem Delphin. München.

des Delphin und die Welle. Der r. Arm war oben, das r. Bein am Knie mehrfach gebrochen. Der Kopf ist angesetzt, aber von demselben Marmor, derselben Arbeit und Erhaltung wie der Körper, also zugehörig. Die Oberfläche ist im Ganzen stark geputzt.

Die grosse Masse der oben erwähnten Sculpturen stellt einen Eroten dar, der in mutwilliger Weise auf dem Rücken eines Delphines Platz genommen hat. Hier aber ist der Reiter ein Satyr, kenntlich an den tierischen Ohren; sonst ist das Satyreske in der Figur nicht betont; der Schwanz fehlt, und auch in den Gesichtszügen ist mehr jugendliche Anmut und Mutwille als tierische Derbheit. Die Linke klammert sich allerdings etwas gewaltthätig an den Oberkiefer des Tieres, während die Rechte auch nicht gerade zart die eine Schwanzflosse ergreift. Augenscheinlich fühlt sich der Dämon des Waldes nicht ganz sicher bei diesem Ritt durch die Wogen; dass indes die Angst bei ihm nicht allzu tief geht, sehen wir an dem lächelnd erhobenen Antlitz, zwischen dessen geöffneten Lippen die Zähne sichtbar werden. Die Ausführung ist decorativ, entsprechend der einstigen Bestimmung des Werkes zum Schmuck eines Brunnens; das Wasser sprudelte vorne aus dem geöffneten Rachen des Fisches. Doch ist das körperliche Motiv von grosser Lebendigkeit, und das Ganze muss sich über der bewegten Wasserfläche sehr anmutig ausgenommen haben.

Wie aber erklärt sich die merkwürdige Zusammenstellung eines Satyrs mit einem Delphin, in deren Seltsamkeit auch eine Gewähr vielmehr für als gegen die Zugehörigkeit des Kopfes liegt? — Halten wir zunächst Umschau unter der Masse der erhaltenen Monumente, so finden wir die gleiche Zusammenstellung noch einmal an einem kleinen Werk, das sich jetzt in der Münchener Glyptothek befindet (nr. 111; s. Fig. 2 nach Clarac 749 A, 1841).[1]) Ein Knäbchen, durch die Nebris als Satyr kenntlich, sitzt seitlich auf einem Delphin, der es durch die Wellen trägt: in der Rechten hat es einst eine Peitsche geschwungen, deren Ende sich auf dem Kopf erhalten hat (der Ergänzer hat es sinnlos für das Schwanzende einer Schlange genommen; man vergl. die Eroten auf der oben als Randleiste abgebildeten Terracotta-Platte). Auch diese Gruppe hat sicher einst zum Schmuck eines Wasserbassins gedient.

Eine andere Darstellung eines Satyrs auf einem Delphin ist mir unbekannt; wohl aber kann ich wenigstens auf die Erwähnung eines inhaltlich verwandten

1) Wie mir Bulle mitteilt, sind die von Brunn in der Beschreibung der Glyptothek geäusserten Zweifel an der Echtheit unbegründet. Doch sei das Stück überarbeitet.

Monumentes verweisen, einer rotfigurigen Lekythos, auf der Silen, der ältere Genosse des Satyrs, in derselben Situation, mit Leyer und Kantharos in den Händen, gemalt ist (Gazette archéol. 1888 p. 181).

Die Erklärung für diese drei Bildwerke giebt uns nun jene oben berührte Reihe von Sagen, wenn auch in ihnen die Delphine mit menschlichen Knaben, nicht mit Dämonen des Waldes Freundschaft schliessen. Wenn aber der Delphin sich schon in so wunderbarer Weise zu dem Geschlecht der Menschen hingezogen fühlt, wie viel leichter erklärt es sich da, wenn Naturwesen zu Naturwesen in Beziehung treten. Wer nun in Griechenland und Italien gereist ist, der weiss, wie die Küsten des Meeres auf weite Strecken hin von dichten Pinienwaldungen umsäumt sind, der lauschigen Heimat der Satyrn und Silene. Die Bewohner einer solchen *Pineta* sind es denn auch, die wir in unseren Bildwerken in so freundschaftlicher Beziehung mit dem Bewohner des Nachbar-Elementes finden. Und wie kann es uns überhaupt wundern, Satyr und Delphin als Freunde anzutreffen, tragen doch beide den gleichen Spitznamen „Simon“ oder „Simos“, d. h. Stülpnase. Von den Delphinen berichten uns verschiedene antike Schriftsteller, dass sie gerne auf diesen Namen hörten[1]); dass er für die Satyrn typisch war, beweisen uns zahlreiche Vasenbilder.[2]) Der Grund für diese Gemeinsamkeit des Spitznamens lag darin, dass man Satyrn und Delphinen die Eigenschaften zuschrieb, die man mit der σιμότης verbunden glaubte.[3])

Kein Schriftsteller oder Dichter hat uns eine den genannten Bildwerken entsprechende Schilderung hinterlassen; wir haben in ihnen freie Schöpfungen des poetisch-künstlerischen Genius zu sehen, ähnlich, wie Brunn eine solche in der an pompejanischen Bronzehenkeln mehrfach erscheinenden Darstellung der „Meermedusa“ erkannte.[4]) Interessant ist die Thatsache, die uns die pariser Lekythos lehrt: dass eine derartige Schöpfung schon im 5. Jahrh. v. Chr. möglich war. Bei den beiden Marmorgruppen wird man in Rücksicht darauf, dass sie reine Decorationswerke sind, streiten können, ob sie römische Originale oder Copieen griechischer Werke seien. Bei dem borghesischen Exemplar ist mir angesichts der Vorzüglichkeit des Motives die zweite Annahme die wahrscheinlichere. Jedenfalls wäre dann die Schöpfung des vorausgesetzten Originales nicht vor dem Beginn der hellenistischen Periode denkbar, denn erst in dieser Zeit waren die griechischen Künstler durch die befreiende Thätigkeit des Lysipp fähig geworden, Figuren mit derartig durchgeführtem Contrapost (gegensätzlicher Bewegung aller einander entsprechender Teile des Körpers) zu componieren. In die früh-hellenistische Zeit gehört auch der Typus des Kopfes.

---

1) Stephani a. a. O. p. 206.

2) Heydemann, Satyr- und Bakchennamen, 5. Hall. Winckelmannsprogr. p. 38.

3) Dieterich, Pulcinella p. 30 u. 34 f.

4) Annal. d. J. 1864 p. 378 u. Griech. Götterideale p. 37 ff. Ein Beispiel einer ähnlichen Schöpfung findet sich auf der r. Nebenseite eines Kindersarkophages im Museo nazionale romano (Casetta D in dem Zimmer, in dem der Hermes vom Palatin steht): wir sehen Mercur als Kind mit Petasos und Kerykeion auf einem Meer-Widder über die Wellen reiten; ihm entspricht auf der andern Nebenseite ein Erot mit Dreizack auf einem Meer-Drachen. Die Arbeit ist sorgfältig und gut und dürfte aus der Zeit Hadrians stammen.



Fig. 3. Statue des Jonas. Sta. Maria del Popolo.

In dem eigentümlichen Reiz des körperlichen Motives ist es nun jedenfalls begründet, dass die Figur sich zur Zeit der Renaissance einer gewissen Beliebtheit speciell in den Kreisen der raffaelischen Schule erfreute. War es doch die Zeit, als der Menschheit wiederum durch einen genialen Meister die Augen dafür geöffnet worden waren, welche unerschöpflichen Wirkungen sich durch die gegensätzliche Bewegung der einzelnen Teile an den Figuren erreichen lassen. Während aber im Altertum derartige Motive nur bei heftig bewegten Figuren in Anwendung kommen, stellte Michelangelo alle, auch die in absoluter Ruhe befindlichen Gestalten im durchgeführtesten Contrapost dar, wodurch im geschlossensten Umriss eine bisher ungeahnte Fülle von Leben sich entwickeln konnte.

Doch dies nur nebenbei, um die Vorliebe der Künstler jener Zeit für das Motiv einer Statue zu erklären, die seitdem bis zum heutigen Tage fast unbeachtet geblieben ist.

Allgemein bekannt und durchaus wahrscheinlich ist die Annahme, dass unser Satyr zu dem Jonas in der Capella Chigi in Sta. Maria del Popolo (Fig. 3) Modell gestanden habe.[1]) Lorenzetto hat dies Werk „von der Einsicht Raffaels unterstützt“ ausgeführt. Man glaubt demnach annehmen zu können, dass Raffael eine Skizze modelliert habe, und vermutet, dass diese in einer Skizze des South Kensingtonmuseum erhalten sei, von der ich hier mit gütiger Erlaubnis der Direction des Museums eine Photographie veröffentlichen kann (Fig. 4). Das Motiv des Modells ist indessen so durchaus verschieden von dem der

1) Springer, Raffael und Michelangelo p. 304 f.

Statue[1]), dass ich meine Zweifel an der Richtigkeit seiner Bestimmung nicht unterdrücken kann, ohne mir ein endgültiges Urteil darüber zumuten zu wollen. Das Eine aber lässt sich mit Bestimmtheit sagen: ist dieses Modell wirklich die von Raffael angefertigte Thonskizze, dann hat Lorenzetto sie so frei benutzt und das Motiv so stark umgewandelt, dass man von einem raffaelischen Einfluss bei der fertigen Statue kaum noch sprechen könnte. Auch wäre die antike Gruppe — und das ist für uns das Wesentlichere — dann erst von Lorenzetto zu Hülfe gezogen worden.



Fig. 4. Thonmodell im S. Kensington-Museum.

Dem Raffael selbst wird ferner ein Werk zugeschrieben[2]), das mit unserer Gruppe oder vielmehr mit dem zu ihrer Erklärung dienenden Sagenkreis in Beziehung steht: die kleine Gruppe des toten Knaben auf dem Delphin in St. Petersburg (s. unsere Schlussvignette). Wohl ist es möglich, dass man damals die einschlägigen Sagen gesammelt habe, um sich die borghesische Gruppe, für die das künstlerische Interesse wach geworden war, auch inhaltlich zu erklären, und dass der Bildhauer der petersburger Gruppe dadurch zu seinem Werkchen angeregt worden sei. Dieser Künstler wäre demnach mit Wahrscheinlichkeit in der Umgebung des Lorenzetto anzunehmen; in ihm Raffael selbst zu vermuten, verbietet, soweit ich urteilen kann, der künstlerische Charakter der Sculptur.[3])

Dass indessen die borghesische Gruppe in dem engsten Kreis der raffaelischen Schule bekannt gewesen und studiert worden sei, scheinen mir zwei

1) Auch der Katalog von Robinson giebt von dem Stück zu: it is yet widely different from the statue — — the entire movement of the figure is different.

2) Springer a. a. O. p. 303.

3) Auch dieses Werk ist einst (1633) in der Villa Pinciana gewesen; siehe Springer a. a. O. p. 512 unten.



Fig. 5. Fontana delle Tartarughe. Rom.

Figuren zu beweisen: der Adam auf dem Gemälde des Sündenfalls in den Vaticanischen Loggien[1]), nur dass hier die ganze Lage eine gewaltsamere und der l. Arm gehoben ist, und deutlicher, wenn auch in der Umkehrung, der Paris des von Marc Anton gestochenen Parisurteils, bei dem indes auch der dem Beschauer zugewendete Arm leicht erhoben ist.[2])

Ich würde die Abhängigkeit dieser beiden Figuren von unserer Antike nicht so bestimmt behaupten — derartige Motive mussten den damaligen Künstlern, wie ich oben angedeutet habe, ohne Weiteres nahe liegen[3]) —, wenn sie nicht wieder die grösste Aehnlichkeit zeigten mit den Sculpturen eines

1) Knackfuss, Raffael Abb. 91 (Künstler-Monographieen). Vgl. Dollmayr, Jahrb. der Samml. des allerh. Kaiserhauses 1895 p. 295, wo das Gemälde dem G. F. Penni zugeschrieben wird.

2) Löwy, Archivio storico dell' arte, Ser. II, 1896 p. 243; das Motiv unterscheidet sich wesentlich von dem der beiden Parisfiguren auf den für die Composition benützten Sarkophagen, ist also absichtlich verändert.

3) Auf keinen Fall darf man versuchen, Figuren mit ähnlichen Motiven an der Decke der sixtinischen Capelle oder der Galleria Caracci in diesen Kreis zu ziehen. Hier musste das eigenartige Problem zusammen mit der Vorliebe für Contrapost-Bewegungen gleiche Resultate hervorbringen. Bei den beiden raffaellesken Bildern aber lag eine derartige innere Nötigung nicht vor.

späteren Werkes, das zweifellos von der borghesischen Gruppe beeinflusst ist; ich meine die Fontana delle Tartarughe in Rom (Fig. 5), die im Jahre 1585 vielleicht nach Angabe des Giacomo della Porta von dem Florentiner Taddeo Landini ausgeführt wurde. Noch ist in den Jünglingen, trotzdem ihre Stellung weit gelockerter ist, das Motiv der antiken Figur zu erkennen; auch die Verbindung mit dem Delphin, dessen Schwanz die gesenkte Hand fasst, ist geblieben; die gehobenen Arme aber entsprechen denen der eben erwähnten Figuren auf den raffaelesken Bildern.

Endlich kann ich das Motiv unseres Satyrs noch auf einem künstlerisch wenig erfreulichen, aber an vornehmer Stelle befindlichen Gemälde des vorigen Jahrhunderts nachweisen. De Angelis, der unter Pius VI. das Gewölbe des Gabinetto delle Maschere im vaticanischen Museum zu schmücken hatte, malte auf dem Mittelbilde, das die Hochzeit des Bakchos und der Ariadne darstellt, einen Satyr in der Stellung des borghesischen.

So liefert uns auch diese summarische Zusammenstellung, deren einzelne Beobachtungen mir mehr der Zufall als systematisches Suchen zugeführt hat, den Beweis für das lebendige Nachwirken einzelner antiker Motive[1]) in der modernen Kunst, speciell in der Hochrenaissance, die sich in dieser Beziehung nur mit der Zeit des Canova und Thorwaldsen vergleichen lässt. Während aber die Figuren dieser Beiden im antiken Costüm und in den antiken Motiven erstarren zu leblosen Gebilden, begiebt sich in der Renaissance das Wunder, dass alles Antike nicht wie etwas Fremdes, Unerreichbares, sondern etwas Ebenbürtiges, dem eigenen Wesen Verwandtes empfunden und in die eigenen Compositionen verwoben wird wie etwas Selbstverständliches, der eigenen Erfindung Entsprossenes, sodass ein Strom des Lebens ungehemmt das Ganze durchflutet, und dies ursprünglich fremde Gut nur dem erkennbar bleibt, der die antiken Gestalten deutlicher als alles Andere in seinem Gedächtnis birgt.

1) Es ist noch nicht darauf hingewiesen worden, dass Raffael das Motiv des reizenden Putto in der Academia di S. Luca (Springer a. a. O. p. 258) von dem praxitelischen Sauroktonos entlehnt hat. Auch in diesem Fall scheint ein Stück der borghesischen Sammlung in Villa Pinciana — das heute im Louvre befindliche Exemplar — die Anregung gegeben zu haben.



„Alkibiades."

Von Paul Arndt.



Fig. 1. Sog. Alkibiades im vaticanischen Museum.

Das von W. Helbig (Annali d. J. 1866, p. 228 ff.) auf Alkibiades gedeutete Porträt eines jugendlichen bärtigen Griechen war bisher durch drei Exemplare, im Museo Chiaramonti (Arndt, gr. u. röm. Porträts, Taf. 467 und 468; hier Fig. 1 und 2)[1]), im Capitol (Stanza dei filosofi 35) und im Museo Torlonia (Nr. 67; ehemals in Villa Albani), bekannt. Es dürfte sich verlohnen, unter Berücksichtigung einer erst neuerdings bekannt gewordnen Darstellung der nämlichen Persönlichkeit die Berechtigung dieser von Helbig noch in der neuesten Auflage seines „Führers" (unter Nr. 93) aufrecht gehaltenen Benennung einer Prüfung zu unterziehen.[2])

Die Gründe für Helbigs Benennung sind folgende: Der Typus ist attisch, aus den letzten Jahrzehnten des 5. Jahrh. Der Dargestellte war, wie die Zahl

1) Die Erlaubnis zur Veröffentlichung der in diesem Aufsatze wiedergegebenen Abbildungen verdanken wir der Verlagsanstalt Bruckmann in München.

2) Für künftige Untersuchungen sei bemerkt, dafs, nach der (beim deutschen Institut in Rom käuflichen) Photographie zu urteilen, auch der der Statue des Palazzo Barberini Matz-Duhn 1323 aufgesetzte Kopf hierher zu gehören scheint.

der Repliken bezeugt, ein berühmter Mann. Sein Alter beträgt ungefähr 30 Jahre. Aus jener Zeit kennen wir keinen berühmten Athener so jugendlichen Alters als Alkibiades. Die Mischung von energischer Gröfse und Sinnlichkeit, die die Züge des Porträts aufweisen, ferner die auffallende Bildung des Mundes, die anzudeuten scheint, dafs der Betreffende lispelnd gesprochen hat, stimmen weiterhin zum Charakterbilde des Alkibiades und zu dem, was über seine äufsere Erscheinung berichtet wird.

Diese Deutung des Kopfes hat, als sie aufgestellt wurde, allgemeinen Beifall gefunden und erfreut sich noch heute grofser Beliebtheit. Den einzigen gegen sie erhobnen Einwand (Friederichs-Wolters, Bausteine Nr. 1321; vgl. Toepffer bei Pauly-Wissowa s. v. Alkibiades Sp. 1531 f.), dafs eine Notiz des Athenaeus über die Haartracht des Alkibiades (κόμην ἔτρεφε ἐπὶ πολὺ τῆς ἡλικίας) die Deutung haltlos mache, hat Helbig mit der Entgegnung zurückgewiesen, die Stelle besage nur, dafs Alkibiades auch noch geraume Zeit nach dem Eintritt in die Ephebie, der athenischen Sitte entgegen, sich das Haar habe lang wachsen lassen; für die Marmorköpfe aber besage dies nichts, da sie Alkibiades als reifen Mann darstellen. Offenbar trug sich Alkibiades so als junger Stutzer in Nachahmung spartanischen Brauches, als einer der von Aristophanes verspotteten Lakonisten; die Lakoner trugen als Knaben kurzgeschornes Haar, das sie vom Ephebenalter an lang wachsen liefsen (Helbig, i baffi di Alcibiade, Rendiconti della R. Accademia dei Lincei 1892 p. 199 ff.). Später, nach seiner Verbannung aus Athen, als er die Gunst der Spartaner zu gewinnen suchte, nahm er vermutlich wiederum die Frisur derselben an (Helbig a. a. O. p. 202 oben).

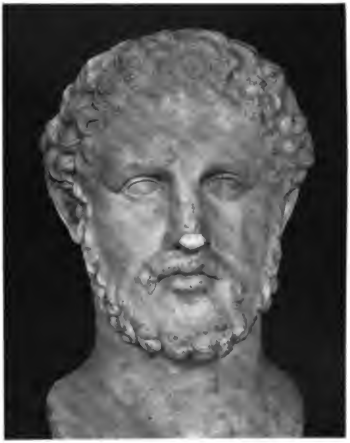


Fig. 2. Sog. Alkibiades im vaticanischen Museum.

Wenn nun auch die aus der Haartracht gezogenen Folgerungen gegen die Helbigsche Deutung nicht stichhaltig sind, so erweist sich dieselbe doch unter andern Gesichtspunkten als angreifbar.

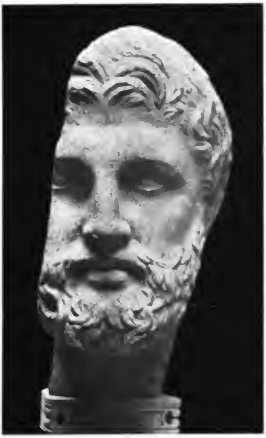


FIG. 3. BÄRTIGER KOPF IM BRITISH MUSEUM.

Stilistische Gründe verbieten ganz entschieden, die Entstehung des Typus in die letzten Decennien des 5. Jahrh. zu verlegen. Helbig selbst hat gelegentlich der Publication eines schönen attischen Grabreliefkopfes der Sammlung Barracco (pl. 53 = 86[bis] des Supplements) auf die Ähnlichkeit desselben mit dem sog. Alkibiades hingewiesen (Text p. 59). Zwei weitere Köpfe verwandten Aussehens befinden sich auf Grabreliefs in Athen (Arndt-Amelung, Einzelverkauf, Nr. 675—78), die es aus andern Gründen unmöglich ist, noch ins 5. Jahrh. hinaufzudatieren; sie stammen, wie das Relief, zu dem der Barraccosche Kopf gehört hat, frühestens aus der Mitte des 4. Jahrh. Die schlagendste Parallele aber zum Alkibiades bietet, namentlich in der Behandlung des Auges und in dessen Lage zur Nase, der bei den Ausgrabungen des Maussoleums gefundene, zum ehemaligen Sculpturenschmuck desselben gehörige und dadurch mit Sicherheit rund ums Jahr 350 anzusetzende schöne bärtige Kopf des British Museums (Bulle, Der schöne Mensch Taf. 151), den Fig. 3 und 4 nach den für das Bruckmannsche Porträtwerk bestimmten Aufnahmen wiedergeben.

Diese Vergleichungen lehren deutlich, dafs eine Entstehung des Alkibiadestypus noch im 5. Jahrh. entschieden ausgeschlossen ist. Der Künstler, der ihn schuf und den wir leider nicht benennen können, war ein Zeitgenosse des Skopas und Praxiteles. Mit dieser Umdatierung des Typus aber fällt jegliche Berechtigung, ihn auf Alkibiades zurückzuführen.

Ist es möglich, an Stelle des abgelehnten dann einen andern Namen für dieses im Altertum doch offenbar berühmte Porträt in Vorschlag zu bringen? Zur Beantwortung dieser Frage soll uns der in Fig. 5 und 6 wiedergegebene Kopf, der zu den neuerdings wieder ans Licht gezogenen Kunstschätzen der k. Residenz in München gehört (Arndt-Amelung, Einzelverkauf Nr. 965—67; Arndt, gr. u. röm. Porträts, Taf. 469/470), behilflich sein.

Offenbar stellt er die nämliche Persönlichkeit wie der vaticanische Alkibiades dar. Identisch ist, aufser der allgemeinen Ähnlichkeit der Gesichtszüge, das über der Stirn sich emporsträubende Haar, die Gesammtanordnung von Haar und Bart, das vom Bart freigelassene Kinn. Mit einer einzigen Ausnahme haben in der That auch alle Fachgenossen, die ich vor den originalen Marmor



Fig. 4. Bärtiger Kopf im British Museum.

geführt habe, sofort die Übereinstimmung des Münchner mit dem vaticanischen „Alkibiades“ erkannt.

Das Münchner Exemplar nun ist vor den übrigen Wiederholungen durch ein vorn spitz zulaufendes, aus Metall gefertigt zu denkendes Diadem und das geschwollene rechte Athletenohr (das l. ist wie gewöhnlich gebildet) ausgezeichnet. Man pflegt das Diadem in dieser Form als Abzeichen göttlicher Gewalt zu betrachten. Aber der Deutung auf einen Gott widersprechen, aufser den individuellen Zügen des Gesichtes, die geschwollnen Athletenohren, die auf den Darstellungen von Göttern meines Wissens nur bei Ares, Herakles und Hermes sich finden, von denen keiner hier gemeint sein kann. Also ein Sterblicher, der mit göttlicher Gewalt ausgestattet war? Offenbar, wenngleich die Annahme, ein solches Diadem sei nur Göttern zu eigen gewesen, irrtümlich ist. Denn ein genau entsprechender Reif findet sich mehrfach auch auf Darstellungen von Kindern und Jünglingen. Als Beispiele seien angeführt: der Palermitaner, aus Athen stammende Grabstein eines Knäbchens Namens Philokrates (Conze, attische Grabreliefs CXCIV, 978; Arndt-Amelung, Einzelverkauf Nr. 564 und Nachträge zu Serie III p. 52); zwei Grabreliefs von Mädchen im athenischen Nationalmuseum (Conze a. a. O. CLXII, 827 u. 828); das neuerdings für die Münchner Glyptothek erworbene Grabrelief eines kleinen Mädchens Namens Plangon (Auctionskatalog Helbing-Margaritis, 1899, p. 16 Nr. 313); die jetzt in Prag bei Herrn Dr. von Oppolzer befindliche Knabenstatue der Auction Helbing-Margaritis 1897, p. 22 Nr. 258 (offenbar identisch mit Sybel 3781 = Annali d. J. 1859 tav. A = Reinach, répertoire II, 2, 465, 2 = Friederichs-Wolters 1590; aus Phokis stammend, dann in der Kgl. Bibliothek in Athen); der Plutos und der Eros der Kertscher Mysterienvase Compte-rendu 1859 pl. II = Gerhard, ges. akad. Abh. Taf. LXXVII = Baumeister, Denkmäler s. v. Eleusinia p. 475 Abb. 521. Einer etwas vorgerückteren Altersstufe gehört ein aus Pharsalos in Thessalien stammender kleiner Jünglingshermenkopf unbekannter Bedeutung im athenischen Nationalmuseum an (Kavvadias 196; in Photographien verbreitet; im Katalog ohne Grund auf



FIG. 5. KOPF EINES FÜRSTEN IN DER MÜNCHENER RESIDENZ.

Hermes gedeutet), sowie eine neuerdings auf der Auction Helbing-Margaritis (Katalog Nr. 305) erworbene böotische Terracotte des Münchner Antiquariums, ziemlich freien Stils, einen mit dem Mantel bekleideten Jüngling darstellend, der einen Hahn auf der Linken trägt.[1]) Aber bei gewöhnlichen Sterblichen reifen Alters kann ich zur Zeit ein Diadem identischer Gestalt nicht nachweisen. Die Annahme, dafs ein Einzelner einmal aus persönlicher Laune oder andern nicht mehr zu constatierenden Gründen mit einem Attribute der Kinderzeit dargestellt zu werden gewünscht habe, hat wenig Wahrscheinlichkeit für sich. Also hat das Diadem hier offenbar doch die Bedeutung, dafs der Dargestellte, wenn auch selbst kein Gott, so doch mit gottgleicher Macht ausgerüstet ist; da es unter den Gottheiten aber vorzugsweise dem Zeus eignet (vgl. z. B. La Glyptothèque Ny-Carlsberg pl. 13), dafs der Betreffende, wie jener, die väterliche Herrschergewalt ausübt.[2])

Der sog. Alkibiades ist also aller Wahrscheinlichkeit nach ein Fürst gewesen. Mit dieser Bestimmung aber ist die Periode, in der der Dargestellte gelebt hat, noch nicht fixiert. Wir müssen, bevor wir weiter überlegen, fragen: haben wir ein zeitgenössisches Porträt vor uns? oder haben wir es mit einem berühmten Manne der zurückliegenden Zeit, hier also des 5. Jahrhunderts, zu thun, dessen Bildnis auch von späteren Generationen aufgestellt wurde (wie

1) Ob der vom deutschen Institut in Athen unter „Euboea 2" photographierte Athletenkopf des 4. Jahrh. in Oreos auf Euboea, auf den mich Bulle hinweist, ebenfalls ein Diadem dieser Form trägt, wage ich, ohne Kenntnis des Originals, nach der Photographie allein nicht zu bestimmen.

2) Auf der vaticanischen Vase mit Hektors Abschied von seinen Eltern trägt Priamos einen schmalen Reif mit spitz zulaufendem Stirnschmuck, der an den des „Alkibiades" erinnert: Gerhard, A. V. III, 189 = Engelmann, Bilderatlas zur Ilias Taf. VII, 38 = Reisch in Helbigs „Führer"[1], II, p. 269 Nr. 134.



Fig. 6. Kopf eines Fürsten in der Münchener Residenz.

dies z. B. von Sophokles, von Alkibiades überliefert ist)? oder ist endlich gar der Kopf eine Idealschöpfung, wie Homer, Aesop? Auf die beiden letzteren Möglichkeiten lautet der Entscheid gleich. Denn sowohl wenn das Bildnis eines einige Decennien vorher verstorbenen Herrschers vorläge, als auch wenn es sich um das Idealporträt eines Fürsten aus archaischer, zur getreuen Wiedergabe von Physiognomieen noch nicht befähigter Zeit handelte, immer würde doch aller Wahrscheinlichkeit nach nur ein Typus vorhanden sein, bezw. zwei verschiedene, nicht aber zwei im Wesentlichen unter einander verwandte und nur in Einzelheiten sich unterscheidende Typen. Solche wären nur möglich, wenn der Münchner und der Vaticanische Kopf aus zwei auf einander folgenden Perioden stammten, der eine auf der stilistischen Grundlage des andern geschaffen worden wäre: aber beide sind aus der nämlichen Zeit. Und dafs etwa zwei Künstler, denen im Jahre 350 der Auftrag wurde, im Auschlufs an vorhandene Porträts das Bildnis eines Fürsten, sagen wir aus dem Jahre 420, in den Kunstformen ihrer Zeit zu schaffen, in ihrer Umstilisierung der älteren Züge sich nicht weiter von einander entfernt hätten, als der Stil des Münchner von dem des römischen Typus — ein solcher Fall würde auch durchaus zu den künstlerischen Unwahrscheinlichkeiten gehören.

Unter welchem Gesichtspunkte man auch die Frage betrachten mag, weitaus das Wahrscheinlichste bleibt immer, dafs wir es mit einem realen, zeitgenössischen Bildnis zu thun haben. Denn auch der Gedanke, der mir von befreundeter Seite in Form einer Frage geäufsert wurde, ob nicht überhaupt nur ein „halbes“ Porträt vorliege, nämlich der stark individualisierte Idealkopf eines mythischen, heroischen Königs, in der Art des Münchner Diomedes: auch dieser zunächst bestechende Einfall scheitert an den nämlichen Bedenken wie die vorher erörterten Möglichkeiten. Die Köpfe würden dann ein berühmtes statuarisches Original reproducieren; in diesem Falle aber dürften

der Münchner und der römische Kopf mit seinen Repliken als Wiederholungen des nämlichen Vorbildes nicht so stark von einander differieren.

Soweit war ich mit meinen Reflexionen über das interessante Thema gekommen, als sich die Gelegenheit bot, die Frage der Namengebung mit meinem Freunde A. Flasch zu erörtern. Ein Fürst aus der Mitte des 4. Jahrhunderts, offenbar eine bekannte Persönlichkeit, seine Porträts ihrem Stile nach vermutlich in Athen geschaffen — wer kann das sein? Flasch riet auf Euagoras, den König von Salamis auf Cypern und Freund des Konon, dem die Athener wegen seiner Verdienste um ihre Stadt ein Standbild bei der Königshalle errichtet hatten (Overbeck, S. Q. 1422/23). Aber Euagoras wurde bereits 374 ermordet, die Statuen vermutlich bereits 20 Jahre früher errichtet (s. Pauly, Realencyklopädie s. v. Euagoras; Blümner-Hitzig, Pausaniae Graeciae descriptio I, 1 p. 130; O. B. Fallis, Pausanias auf der Agora von Athen, München 1895, p. 33f.). Aus so früher Zeit kann aber das „Alkibiades"porträt auf keinen Fall stammen.

Wie mir nach reiflicher Überlegung aller überhaupt in Betracht kommenden Persönlichkeiten[1]) scheint, hat kein Name gröfsere Berechtigung, hier genannt zu werden, als der Philipps II. von Makedonien.

Darstellungen von ihm sind auf Münzen und sonstigen Kunstwerken[2]) nicht erhalten. Ebensowenig haben, soweit ich sehe, die Alten genauere Angaben über sein Äufseres überliefert.[3]) Wir erfahren nur, dafs er von edler und kräftiger

1) Ich habe eine Zeit lang an den spartanischen König Agesilaos († ca. 360) oder dessen Sohn und Nachfolger Archidamos III. († 338) gedacht, Beide berühmte Heerführer und zu den ersten Männern ihrer Zeit gehörig. Das Standbild des Archidamos in Olympia war nach Pausanias (VI, 4, 9) das erste eines Königs, das die Spartaner aufserhalb ihrer Stadt aufstellten. Den Versuch von Wolters, die inschriftlich bezeichnete Neapler Herme auf diesen Archidamos zurückzuführen, hat Furtwängler (Meisterwerke p. 550 Anm. 1) mit Recht zurückgewiesen. Die Alkibiadestypen aber mit ihm zu identificieren, verhindert mich der Stil derselben, der der Mitte der dreifsiger Jahre des 4. Jahrh. vorausliegt. Von Agesilaos aber ist überliefert, dafs er sich die Errichtung von Bildsäulen verbeten habe, und seine äufsere Erscheinung, soweit von ihr gesprochen wird, pafst nicht zu dem „Alkibiades". Vgl. Pauly-Wissowa, Realencyklopädie s. v. Agesilaos 4.

2) Longpériers ohnehin schwach begründeter Versuch (Revue numismatique 1868 p. 313 ff.), den bärtigen Kopf des einen Goldmédaillons von Tarsos in der Bibliothèque nationale in Paris mit Philipp zu identificieren, scheitert an der ausgesprochen hellenistischen Physiognomie des Dargestellten (Phot. Giraudon 438). Ich verdanke G. Habich den Hinweis auf Longpériers Aufsatz. Ebenso entbehrt Furtwänglers Versuch (Meisterwerke p. 550 Anm. 1), in dem sog. Philetaeros der herculanensischen Villa (Arndt, gr. u. röm. Porträts, Taf. 107/8) den Philipp nachzuweisen, der Wahrscheinlichkeit. In Delphi war das Porträt des Philipp als Pendant zu dem des lakedämonischen Königs Archidamos, natürlich des III., beide zur Seite der Phryne des Praxiteles, aufgestellt (Athenaeus XIII, 59 p. 591). Diesen Archidamos hat Wolters in einer Herme der herculanensischen Villa nachweisen zu können geglaubt. In dem daselbst ehemals als Pendant aufgestellten Porträt will nun Furtwängler Philipp erkennen. Doch hat Furtwängler selbst bemerkt, dafs der betreffende Archidamos aus Herculaneum der zweite seines Namens ist (s. oben Anm. 1); auch sind die Kunstwerke der herculanensischen Villa ohne Wahl und tiefere Absicht zusammengestellt. Endlich würde Philipp schwerlich bartlos dargestellt sein.

3) Vgl. C. A. F. Brückner, König Philipp und die hellenischen Staaten, Göttingen 1837, p. 299 ff. Arnold Schäfer, Demosthenes und seine Zeit², II p. 34 ff. Ernst Curtius, griechische Geschichte⁶ III p. 403 ff. Das Buch von Hogarth, Philipp and Alexander, two essays in biography, London 1897, ist mir nicht zugänglich gewesen.

Gestalt war, in allen körperlichen Übungen Meister, auf der Jagd und beim Zechgelage gleich unermüdlich wie im Felde. Bei der Belagerung von Methone verlor er durch einen Bogenschufs das rechte Auge, in den Jahren 355/54; indes wurde diese Verletzung selbstverständlich auf seinen Porträts nicht angedeutet. Den Charakter eines Menschen aus seinem Bildnis herauslesen zu wollen, ist ein mifsliches Unterfangen, das meist auf Irrwege führt; doch sei gesagt, dafs die Züge des Porträts vortrefflich zu dem Bilde stimmen, das wir uns von dem eben so kühnen und verschlagenen als liebenswürdigen und zügellosen Fürsten machen dürfen.

Eine ausgesprochene Ähnlichkeit mit Alexander ist nicht erforderlich. Das Neapler Bronzeporträt: Arndt, gr. u. röm. Porträts, Taf. 91/92, das ich aus eben diesem Grunde auf Philipp beziehen zu müssen geglaubt hatte, stammt, wie mir Jan Six (a. a. O. Text zu Taf. 186/87) mit Recht entgegnet hat, seiner Bartlosigkeit halber aus der Zeit nach Philipp; es stellt vermutlich einen andern Angehörigen der Familie Alexanders dar. Eher könnte man auf eine gewisse physiognomische Ähnlichkeit des „Alkibiades“ mit Perseus von Makedonien (1. Hälfte des 2. Jahrh. v. Chr.) hinweisen (Imhoof-Blumer, Porträtköpfe auf griech. Münzen, Taf. II, 13); doch ist die zeitliche Differenz zwischen beiden Fürsten viel zu grofs, ein verwandtschaftlicher Zusammenhang, wenn überhaupt vorhanden[1]), so doch zu locker, als dafs man mehr als eine zufällige Ähnlichkeit hier erblicken könnte.

Die Altersverhältnisse Philipps stimmen ebenfalls gut zu meiner Deutung. Im Jahre 382 geboren, gelangte er 359, mit 23 Jahren, zur Regierung; in seinem 46. Lebensjahre, 336, fand er den Tod durch Mörderhand. In der Mitte des Jahrhunderts, in welche Zeit ich die Entstehung des Porträts versetze, war Philipp rund 30 Jahre alt. Dafs er das eine Mal mit, das andere Mal ohne das königliche Abzeichen des Diadems dargestellt ist, hat nichts Auffälliges; man braucht deshalb noch nicht den vaticanischen Typus auf die Zeit vor seiner Thronbesteigung zurückzuführen. Denn auch Alexander findet sich mit und ohne Diadem dargestellt, offenbar ganz nach dem Belieben des Künstlers. Für einen noch nicht Dreiundzwanzigjährigen sind die betreffenden Porträts auch zu alt.

Über die Form des Diadems ist oben bereits Einiges bemerkt worden. Die sog. Königsbinde, das hinten geknüpfte Band mit herabfallenden Enden, scheint zuerst bei Alexander sich zu finden; auf den Darstellungen seiner Nachfolger erfreut es sich grofser Beliebtheit. Zu Philipps Zeiten scheint es noch nicht gebräuchlich gewesen zu sein.

Von der Hand dreier Künstler sind uns (aufser dem oben S. 16 Anm. 2 erwähnten Standbilde in Delphi, dessen Künstler wir nicht kennen, wenn er nicht, was allerdings unwahrscheinlich, mit einem der folgenden identisch ist)

---

1) Antigonus, der Stammvater der makedonischen Diadochendynastie, gehörte einem vornehmen makedonischen Geschlechte an, seine Zugehörigkeit zum elimiotischen Fürstenhause aber ist nicht nachweisbar (Pauly-Wissowa, Realencyklopädie s. v. Antigonos Sp. 2406).

Porträts Philipps II. litterarisch überliefert: von Chaereas (S.-Q. 1602)[1]), Euphranor (S.-Q. 1798) und Leochares (S.-Q. 1312). Wir sind, wie schon oben angedeutet, leider nicht im Stande, den behandelten Typus auf einen dieser Meister zurückzuführen. Wäre ich aber ein Freund kühner Hypothesen, so würde ich das folgende Gerüst construieren: Leochares arbeitete ein Porträt des Philipp. Vom Maussoleum, an welchem Leochares beschäftigt war, stammt ein dem „Alkibiades“ nächst verwandtes Porträt. Ergo ist auch der „Alkibiades“ von Leochares. — Und warum sollte man nicht weiter auch stilistische Beziehungen zwischen diesem neuen Werke des Leochares und dem Isokratesporträt (Villa Albani-Berlin), das doch vermutlich auf den nämlichen Künstler zurückgeht (Arndt, gr. u. röm. Porträts Taf. 135), entdecken können?

Doch genug solcher ganz müſsiger Vermutungen, wo schon meine Deutung, auf der sie sich aufbauen, für nichts Anderes — dessen bin ich mir voll bewuſst — als eine Hypothese gelten darf, die ich hiermit dem Gerichte der Fachgenossen unterbreite.

1) Helbig, Monumenti antichi dei Lincei, 1895 p. 84 ff.; Wilamowitz, Litter. Centralblatt 1896 p. 1516; Amelung, Bull. com. 1897 p. 140 Anm. 1.



Testa di Marte o di Romolo,

proprietà del barone Barracco.

Con Tavola.

Altezza c. m. 0,415. Marmo grigio-chiaro di cristalli fini, con macchie brunastre.

È conservata la sola testa senza il collo. È rotto, e manca, il naso, la cresta dell' elmo quasi tutta e l' occipite; la superficie obliqua, lasciata da quest' ultimo, non è un taglio. Anche del resto varie parti sono danneggiate.

Sul lato sinistro della testa i capelli, la barba e l' elmo sono meno lavorati che sul lato destro, e la forma dell' elmo qui, sull' orlo della rottura, si perde e diventa indecisa, ciò che potrebbe destare il sospetto provenire la testa da un alto rilievo. Alla quale ipotesi però pare si opponga la decorazione dell' elmo fatta con estrema cura ed eleganza.

Sulla visiera scorre al margine inferiore leggermente rialzato una fila di piccoli buchi fatti col trapano; che così fosse anche al margine superiore, si riconosce dagli avanzi presso la cerniera destra; fra ambedue le file un tralcio di fiori in bassissimo rilievo, che parte dalla cerniera fatta in forma di fiore. Sull' elmo stesso è rappresentato su ciascun lato un leone cornuto e alato (*Löwengreif*, Roscher, Mythol. Lex. I p. 1775 sgg.) in bassorilievo. La cresta dell' elmo è sorretta dal gruppo della lupa (son conservate le quattro gambe) coi gemelli, dei quali l'uno è rimasto intero dell' altro la metà. Il primo stà accovacciato presso le zampe di dietro dell' animale ed alza il braccio destro verso la poppa, l' altro più in avanti, con la gamba sin. stesa, la destra inginocchiata, e la mano d. piantata sul suolo.

Come nella visiera, così anche nei capelli e nella barba, ovunque si trattava di scavar sotto, è stato fatto molto uso del trapano. Il lavoro è eccellente. Lo stile si avvicina in modo speciale a quello d' una testa di guerriero esistita già in Catajo, con elmo e pelle di leone (Dütschke, Antike Bildwerke in Oberitalien V n. 605; Arndt, Griech. u. röm. Porträts nr. 43).

Zur Datierung der 'aegaeischen' Vasen in den Schutthügeln von Kahun.

Von F. W. von Bissing.

Mehrfach ist in den letzten Jahren die Richtigkeit der Datierung der 'aegaeischen' Scherben aus Kahun in Zweifel gezogen worden. Cecil Torr glaubte sie den Fabriken von Naukratis und andern griechischen Kolonieen in Ägypten zwischen 700 und 500 vor Chr. zuschreiben zu sollen[1]); de Morgan andrerseits nahm die Scherben Petrie Illahun I 1, 3, 5, 6 für die älteste Zeit in Anspruch und verwies 'andere in weit jüngere Zeitläufte als die XII. Dynastie'[2]); A. Evans hat dann als Vermutung ausgesprochen, dafs zwar ein grofser Teil der Kahunfunde in die XII. Dynastie gehörten, aber die aegaeischen Scherben nicht notwendiger Weise ebenso alt zu sein brauchten.[3]) Endlich ist in den Athen. Mitt. 1898 S. 256ff. darauf hingewiesen worden, dafs eine so scharfe chronologische Scheidung zwischen Schutthaufen in- und aufserhalb der Stadt, wie sie Petries Datierung voraussetzt, gerade im Orient kaum durchführbar sein dürfte.

Inzwischen ist nun aber das Material, namentlich durch die Ausgrabungen Quibells in El Kab und die diesjährigen Funde Newberrys und Spiegelbergs in Theben[4]), beträchtlich vermehrt, und es verlohnt sich die Gesamtheit der Umstände noch einmal durchzuprüfen.

Zunächst läfst sich wahrscheinlich machen, dafs Kahun auch nach der XII. Dynastie noch bewohnt war. Funde aus der XIII. Dynastie erwähnt Petrie selbst[5]),

1) Memphis and Mycene p. 66. Unter den mir bekannten Funden aus Naukratis, Daphnae u. s. w. findet sich indessen kein Stück, das zum Vergleich mit den bekannten Kahunfunden geeignet wäre.

2) Origines de l'Egypte I S. 50. Sein leider nicht näher begründetes Urteil beruht wohl auf der Zusammenstellung der genannten Scherben mit Vasen wie Origines I Taf. VII 2 a—c; XI. Aber erstere haben mit den Scherben aus Kahun nur eine oberflächliche Ähnlichkeit, letztere mag man allenfalls als Vorläufer der von de Morgan nicht erwähnten Kannen Illahun I 17, 20, 21 ansehen.

3) Journal of Hellenic studies 1895 S. 348 ff. Auch er spricht von zwei zweifellos Naukratitischen Scherben aus Kahun — sind diese noch unediert?

4) Allen genannten, sowie Lord Northhampton, auf dessen Kosten die thebanischen Ausgrabungen vorgenommen wurden, bin ich zu herzlichem Dank verpflichtet. Quibell hat mir seine Fundjournale, Newberry und Spiegelberg ihr gesamtes noch unediertes Material zur Verfügung gestellt.

5) Kahun 31 f.

und die Statue des Se-sebek dürfte nach dem Stil ebenso gut in die XIII. wie in die XII. Dynastie gesetzt werden. Aus der Hyksoszeit stammt ein Holzstempel mit dem Namen des Apophis und für die XVIII. Dynastie müssen wir nicht nur die von Petrie besprochenen 'intrusive burials'[1]), sondern bekanntlich auch das Maketgrab in Anspruch nehmen (Tuthmosis III. und später).[2]) Für den Ausgang der XVIII. Dynastie ist Petrie selber genötigt eine Neubesiedlung der Stadt anzunehmen, da er in einigen Häusern des Westens der Stadt Gegenstände aus der Zeit Amenophis III. gefunden hat.[3]) Einfacher als eine Neubesiedlung Kahuns in Folge der Blüte des nahen Gurob vorauszusetzen, erscheint es, sich die Stadt dauernd besiedelt zu denken: natürlich sank mit dem Ende der XII. Dynastie ihre Bedeutung, um unter Amenophis III. ein wenig wieder aufzublühen.

Auch aus der Folgezeit kennt Petrie noch Gräber, die er dem Anfang der XIX. und der XX. Dynastie zuweist und für die jedenfalls feststeht, dafs sie nicht älter als das neue Reich sind.

Interessant ist dabei, dafs mindestens zweimal mykenische Importware sich in diesen Gräbern gefunden hat.[4]) Also standen damals die Leute, die sich in Kahun beerdigen liefsen, in Verbindung mit Händlern solcher ausländischer Geschirre. Die Möglichkeit auch die andern Scherben dem neuen Reich zuzuweisen, bleibt also.

Diese Möglichkeit wird dadurch zur gröfsten Wahrscheinlichkeit, dafs unter den in Kahun gefundenen ägyptischen Gefäfsen mehrere sicher nicht der XII. Dynastie angehören.

Als besonders charakteristisch für die keramischen Funde aus Kahun hat man immer die schlanken Flaschen mit mehrfach eingezogenem Hals angesehen.[5]) Sie kehren wieder in El Kab Taf. XVII 81 (Fig. 1), XVI 63, 64, wo sie als in die XII. Dynastie gehörig bezeichnet werden. Doch hatte Quibell selbst bereits erkannt, dafs in El Kab zwei ziemlich streng auseinander zu haltende Vasengruppen auftreten[6]), wobei die Gräber mit der einen Gruppe innerhalb der Stadtmauer, die mit der anderen meist aufserhalb lagen. Offenbar waren die innerhalb gelegenen, deren Gefäfse durchaus den sonst bekannten Töpfen der XII. Dynastie entsprachen, die älteren, die anderen jünger und vermutlich nach Erbauung der Stadtmauer angelegt. Auf Grund einer Inschrift aus El Kab aus dem Jahre 44 Amenemes III.[7]) hatte Quibell dann gemeint, diese Mauer sei von Usertesen II. gebaut und von Amenemes III. wiederhergestellt worden.

1) Kahun 31 f.

2) Aeg. Zeitschr. 1897 S. 94 ff.; Journal of H. St. 1895 S. 318.

3) Illahun S. 15, 12. Taff. XIII, VIII.

4) Im Maketgrab und im Grab Kahun S. 32 eine Bügelkanne, 'of the early Mycenaean type'.

5) Kahun T. XIII 42, 43, 50 (Fig. 2), 52.

6) El Kab S. 13.

7) Bei Stobart Egyptian Antiquities I. Die wohl nicht ganz korrekt wiedergegebene Inschrift läfst sich etwa folgendermafsen übersetzen: im 44ten Jahr unter der Majestät dieses Gottes [Amenemes III.] machte er als sein Gedächtnis: es befahl (?) S. Majestät: zu bauen die Umfassungsmauer welche in der Stadt, 'die Mauern Usertesen II. des seeligen' ist. Es mag sich um einen Stadtteil von El Kab handeln.

Somit sei zwischen Usertesen II. und Amenemes III. ein tiefer Einschnitt in der Geschichte der ägyptischen Keramik.

Dieser Schlufs ist falsch. Denn in der Inschrift steht nur, dafs König Amenemes III. an einem nach Usertesen II. genannten Ort eine 'Ringmauer' gebaut hat. Ist diese mit der in El Kab aufgefundenen identisch, was zu beweisen bliebe, so stammte die Mauer aus dem Ende der XII. Dynastie, die Gräber also aus der Zeit nach der XII. Dynastie. Auf alle Fälle aber ist es natürlicher einen starken Einschnitt in der ägyptischen Keramik in die Zeit zwischen der XIII. und XVIII. Dynastie, als mitten in die XII. zu verlegen.

Aus Quibells Tagebüchern ergiebt sich nun, dafs diese Flaschen sich alle im Friedhof M und K finden, d. h. aufserhalb der grofsen Mauer.[1]) Es sind die Gräber M 10, 20, 155, 163 und K 154. Bei K 154 (und dem in die gleiche Gruppe gehörigen M 26) sind Quibell selbst Zweifel aufgestiegen, wohl in Folge der mitgefundenen Thonwaare. In der That fanden sich in K 154 jene grofsen, unten spitz zugehenden Vorratsgefäfse mit weitem, abgesetzten Hals und ein anderes ähnliches mit abgesetzter Lippe, die im allgemeinen der XVIII. Dynastie zugewiesen werden.[2])

Im Grab M 10 fand sich eine rote Vase mit schwarzem Rand der Form El Kab XVII 124 (Fig. 3), für die man Gefäfse aus Gurob und dem Maketgrab vergleichen kann (Fig. 4, 5).[3]) Die stark nach oben sich erweiternde Mündung einer der spitzzugehenden Flaschen des gleichen Grabes, findet ihr Analogon in Gurob, Kahun XX 14 (Fig. 6). Endlich ist bis jetzt wenigstens nirgends bewiesen, dafs die roten Gefäfse mit schwarzen, matten Ornamenten, meist kreisförmigen Streifen, bereits der XII. Dynastie angehören.

In M 20 tritt eine Flaschenform auf, die dem Gefäfs Illahun XXVII 40 (Fig. 7) entspricht, auch die andern Gräber zeigen Formen, für die sich unter den Gefäfsen des neuen Reichs Parallelen mindestens so gut finden lassen, wie unter denen des mittleren Reichs.

Andrerseits finden sich im Gizehmuseum Flaschen mit mehrfach eingezogenem Hals, die Bemalung mit jenem kreidigen Blau zeigen, das wir bisher nur aus der XVIII. Dynastie kennen. Sie stammen aus Drah Aboul Neggah bei Theben und die eine wenigstens ist sicher 1863 in einem Grabe gefunden worden, das u. a. eine Alabastervase mit dem Namen Amosis I., des ersten Königs der XVIII. Dynastie, enthält (Fig. 8).[4]) Somit wird man das Grab an den Anfang dieser Dynastie datieren müssen.

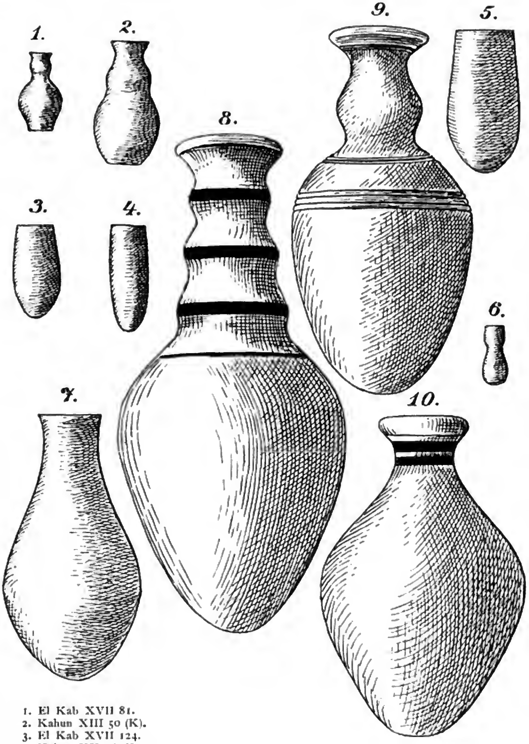
Bestätigend tritt der grofse Vasenfund hinzu, den Newberry und Spiegelberg in diesem Jahr in Theben gemacht haben. Es fanden sich da solche Flaschen (Fig. 9) und ferner Gefäfse mit schwarzer Bemalung auf rot, wie Petrie, Kahun XII 22 (Fig. 10), unter Umständen, die nur eine Datierung in die Zeit der

1) Plan El Kab Taf. 22—24.

2) Vergl. Kahun Taf. XXI 60 und 48.

3) Kahun XX 26, Illahun XXVII 34.

4) Gizeh-Inventar 2670, h. 0,215; br. an der Mündung 0,05. Auch für die gleichartige Flasche Gizeh 2676 ist die gleiche Herkunft wahrscheinlich.



1. El Kab XVII 81.
2. Kahun XIII 50 (K).
3. El Kab XVII 124.
4. Kahun XX 26 (K).
5. Illahun XXVII 34.
6. Kahun XX 14 (K).
7. Illahun XXVII 40.
8. Gizeh 2670.
9. Aus den Grabungen Spiegelbergs in Theben.
10. Kahun XII 22.

nr. 1—4, 6, 10	im	Mafsstab	1 : 6
5	„	„	1 : 4
7	„	„	1 : 8
8, 9	„	„	1 : 2

XIII.—XVIII. Dynastie (Anfang) zuliefsen. Und doch gehört nach Petries Ansicht (a. a. O. p. 25) jenes Gefäfs ganz unbedingt in die XII. Dynastie, da es sich im 'masons rubbish' fand. Aber in Dahchour, El Bersheh, bei allen andern gesicherten Funden des älteren mittleren Reichs fehlen beide in Rede stehenden Gattungen, wir müssen also annehmen, dafs jene Schutthaufen auch Vasen jüngerer Zeit als die XII. Dynastie enthalten.

Dafür spricht auch das Auftreten der sog. Pilgerflaschen[1]), mehrerer blau bemalter Gefäfse sowie einiger Vasen, die ihrer Form nach, wie zufolge ihrer Technik (hellgelber, polierter Thonüberzug) in das neue Reich gehören, in den Schutthaufen von Kahun.[2])

Es mufs eingeräumt werden, dafs wir immer nur nach dem uns vorliegenden Material urteilen können und leider steht es fest, dafs Flinders Petries Fayumpublikationen nur einen Auszug aus den reichen Funden darstellen. Aber bis zum Beweis des Gegenteils wird man Gefäfse, die sich häufig im neuen Reich, nirgends im älteren mittleren Reich an sicher datierten Stellen gefunden haben, wohl noch der Übergangszeit zur XVIII. Dynastie, aber nicht einer 500 Jahre älteren Kultur zuteilen.

So steht nichts im Wege, die in Kahun gefundenen unägyptischen Scherben in die Nähe der XVIII. Dynastie zu setzen, der Zeit, aus der wir auch sonst griechischen Import nach Ägypten kennen, vorausgesetzt, dafs die Natur der Scherben es wahrscheinlich macht.

Zunächst fällt die Abwesenheit des (III.) linearen mykenischen Stiles auf, der ja sonst auch in Kahun vertreten ist.[3]) Hingegen findet sich mykenische Waare I., II. Stils und älteren III. Stils.[4])

Als 'regular aegaean', also mit Firnifsmalerei, bezeichnet Petrie die Scherben Illahun I 4, 6, 7, 10. Zu 4 mag man Myk. Thongef. VI 32, 34 vergleichen; die gleichfalls aus dem IV. Grab stammende Scherbe a. a. O. 31 läfst sich mit Illahun I 10 (und 12) zusammenstellen. Aufgesetztes weifs und rot findet sich ja in allen älteren mykenischen Stilen.[5]) Zu Illahun I 6 vergleicht man am besten Schliemann, Tiryns Taf. XXVI d und XXVII d, zu I 1 hat Petrie selber der Technik nach das Gefäfs Kahun I 13 gestellt, das Journal of H. St. 1890 Taf. XIV 6 besser wiedergegeben ist.[6]) I 13 aber stellt sich als ein richtiges

1) Wurden sie schon damals als Neujahrsgeschenke gegeben?

2) Vergl. Kahun XIII 89—61. 49 Text § 42.

3) Für seine Verbreitung in ganz Ägypten mehren sich täglich die Zeugnisse. Eine Scherbe in meinem Besitz stammt aus dem Palast Amenophis III. bei Theben, andere sind in Abusir (auch bei den neuesten Grabungen) bei Memphis zu Tage gekommen.

4) Da ich leider die Funde aus Kahun, die, so weit sie in Betracht kommen, alle sich in England befinden, nicht aus eigner Anschauung kenne, gebe ich nur ganz knapp die mir bekannten griechischen Parallelen an — sie sind ja für die Frage, wieweit sich die Kahunfunde datieren lassen, weniger wesentlich.

5) Myken. Vasen S. VIII. Vergl. für das Ornament von Illahun I 10, 12 auch noch Myk. Vas. XIX 135, 136, XXVI 203.

6) Petrie, the egyptian bases of greek history, J. of H. St. 1890 p. 271 ff. Taf. XIV und Notes on the antiquities of Mykenae, J. of H. St. 1891 p. 199 ff. So dankenswert diese allzu knappe und kategorische Übersicht über seine griechische Kultur angehenden Funde in Ägypten auch ist, so leidet sie

'Inselgefäfs' mit matter Malerei dar[1]); leider befinden sich beide farbigen Abbildungen im Widerspruch mit Petries eigner Beschreibung Illahun S. 10; wahrscheinlich ist 'schwarz' ein ungenauer Ausdruck für dunkeles violett-braun. Völlig richtig ist hingegen seine a. a. O. gegebene Behauptung, es sei dies Gefäfs durchaus unägyptisch.[2])

Für I 1 giebt es aber noch andere Parallelen. Nicht nur tritt im älteren III. mykenischen Stil die gleiche Punktrosette auf[3]), sondern die ganze farbige Ornamentation ist von den bereits behandelten Scherben I 4, 6 nicht sehr verschieden. Freilich scheint ein fundamentaler Unterschied darin zu bestehen, dafs nach Petries Worten die leuchtenden Farben nicht mit Firnifs gemalt sind, während er für die andern Scherben ausdrücklich Firnifsfarbe nennt. Doch scheint es mir nicht ausgeschlossen, dafs I 1 in der Technik I. Stils gearbeitet ist, wo der noch unvollkommene Firnifs, mit dem das ganze Gefäfs überzogen ist, leicht verkannt werden kann, während die schönen aber matten aufgesetzten weifs und dunkelroten Ornamente ganz wie Petrie angiebt, leicht abgerieben werden können.

In die ältere Zeit mykenischer Kunst gehört auch Illahun I 3 und 5. Freilich findet sich die hier auftretende Drahtspirale in der ägyptischen Kunst im mittleren wie im neuen Reich häufig. Aber sie ist in der griechischen Mattmalerei und in der älteren Firnifsmalerei ganz heimisch[4]), hier tritt auch die Zwickelfüllung durch Dreiecke auf, wie wir sie z. B. aus Troja oder von dem mykenischen Holzkästchen bei Riegel, Stilfragen S. 136 (daselbst weitere Verweise) kennen, während sie in Ägypten andere Gestalten anzunehmen pflegt.[5])

Von den weiteren Illahun I abgebildeten Scherben bezeichnet Petrie selbst 2 und 9 als ägyptisch — 9 gehöre zu einer Schale. Für 2, das auf rotem Thongrund mit dicker Farbe bemalt sei — auffälliger Weise auch mit grün — verweist er auf die Ornamente der Gräber. Mir scheinen Wilkinson, Manners I 8 nr. 21 und 29 sowie Petrie, Decor. art f. 87, 88 gute Parallelen, die aber gerade der XVIII. Dynastie angehören.

Für 11, 16 und 19, die nach Petrie in Kahun häufig sein sollen, weifs ich keine andern Belege. Hingegen bilden 17, 20, 21 eine leicht kenntliche,

---

durchgängig an dem Fehler, auf Grund einer falschen Datierung eines ägyptischen Grabes (des Maketgrabes) die gesicherte Folge der mykenischen Stile kurzer Hand umgestofsen zu haben. Im Einzelnen sich mit Petries Datierungen auseinander zu setzen, ist dadurch unmöglich geworden. Auch seinem Hinweis auf Hellenic shepherd kings für die XVI. Dynastie, mit dem er die Annahme einer griechischen Besiedlung Kahuns in jener Zeit stützen will, kann ich nicht beistimmen: die gesammte Manethonische Überlieferung über die XVI. Dynastie weifs davon nichts.

1) Vergl. etwa: Baumeister, Denkmäler III S. 1937, 2053. Pottier, vases du Louvre 31, D 87 [letztes Ausleben der Form].

2) Im J. of H. St. 1890 führt Petrie eine Vase als Parallele an, die in einer Pyramide derselben Epoche gefunden sei. Leider scheint dies (aus der XII. Dyn. datierende?) Stück nicht publiciert zu sein.

3) Myk. Vas. 41, 426.

4) Myk. Thong. I, XI 56 (Kanne aus dem IIIten Grab), Troja 1893 S. 100 f. 47; 101 f. 48.

5) Die Ähnlichkeit der Scherben I 3 und 5 mit solchen der ägyptischen Urzeit, die de Morgan aufgefallen zu sein scheint, täuscht; Ornament und wohl auch Technik sind völlig verschieden. Vergl. Anm. 2.

schwarzthonige Klasse, die durch ihre eleganten Formen, ihre Ritzornamentik mit eingefülltem weifs sich von jeder andern ägyptischen Vasengattung unterscheidet. Es kann hier nicht auf die sehr schwierige Frage der wohl vorderasiatischen Herkunft und Datierung dieser Fläschchen eingegangen werden: die Funde von Khataneh scheinen fürs mittlere Reich zu sprechen, ergeben aber ebensowenig wie die von Tell el Yahudiyeh eine gesicherte Datierung.[1])

18 und 22 scheinen mit matter Farbe auf gelblichem, wohl geschlemmtem Thongrund gemalt, eine zu Beginn des neuen Reichs ganz gewöhnliche Technik, so dafs auch diese Stücke schwerlich importiert sein dürften.[2])

Somit bleiben noch die beiden Scherben nr. 8, die weifs und rot bemalte Reliefornamente (Kreise und Blumen?) zeigen. Diese Technik kenne ich bisher in Ägypten nicht. Wohl aber tritt sie bei den Funden aus Kamares auf Kreta auf, die auch sonst, wie längst von Evans, Mariani, Myres, Wolters erkannt ist, mit den Kahunfunden enge Verwandtschaft zeigen.[3]) Ganz besonders springt das bei M. Ant. VI, XI 37 = Illahun I 12; M. Ant. ebd. XI 33, 34 = Illah. I 10, M. Ant. ebd. IX 7 = Illah. I 1 in die Augen. Dafs unter den Kamaresfragmenten die Spirale fehlt, ist doch nur Zufall. Die angewandten Farben sind anscheinend die gleichen wie bei den unägyptischen Fragmenten aus Kahun.

Mariani hat mit vollem Recht seine Funde an die ältesten mykenischen angeschlossen und für einen Teil der Dekoration auf die Vasen von Thera verwiesen. Er sieht darin eine lokale Abart, die auf Kreta heimisch war, ihre Verbreitung aber, wie die von uns oben angeführten Beispiele zeigen, auch an andern Orten fand. Auf die Chronologie ist Mariani nicht eingegangen, doch scheint er Myres' Ansatz, der die Anfänge dieser Keramik bis 2300 v. Chr. hinauf rücken will, Bedenken entgegen zu bringen.[4])

Dürfen wir nun die Kahunfunde, die nach dem Vorstehenden um 1800 zu datieren sind, zur Altersbestimmung der kretischen Scherben benutzen? Ich glaube ja. Die Übereinstimmungen der in Kahun gefundenen mykenischen Scherben mit den kretischen überwiegen alle andern herangezogenen Parallelen durchaus; wenn die vielgenannten Keftiu wirklich, wie es doch sehr wahrscheinlich ist, Kreta mit umfafsten[5]), so hätten wir Verbindungen mit Kreta verhältnismäfsig kurze Zeit nach dem Anfang des neuen Reichs für Ägypten inschriftlich bezeugt.

Und dafs enge Zusammenhänge zwischen Kreta und Ägypten auch sonst nachweisbar sind, hat A. Evans wiederholt betont. Freilich ist er, wie mir

1) Griffith, The antiquities of Tell el Yahudieh XI 1—8; XIX 11, 15—17. Vgl. einstweilen Anthropologie IX 256 und für unägyptische Parallelen allenfalls Boehlau, Aus ionischen Nekropolen IX S. 120. Während der Korrektur geht mir durch die Güte des Verfassers Myres' wichtiger Nachweis solcher Gefäfse in kyprischen Gräbern zu J. H. St. 1897 S. 145 f.

2) Zur Form vergl. Petrie, Kahun XX 6 (XVIIIte Dyn.).

3) Mariani, Monumenti antichi VI 334 ff. Taf. IX ff. Myres, Proceed. of the Soc. of Antiqu. II Ser. XV S. 351 ff. giebt vor allem zahlreiche Parallelen aus griechischen Funden. Über die bemalte Reliefdekoration Mariani S. 335.

4) Vergl. M. Ant. VI S. 347 Nota.

5) Dafs es nicht die Phöniker sein können, ist wohl jetzt allgemein anerkannt.

scheint, geneigt, das Alter dieser Beziehungen zu überschätzen: die ägyptischen Einflüsse auf beide Klassen der sogenannten kretischen Schrift, sind geringer als man zunächst glauben möchte; viele Zusammenstellungen der eingeritzten Marken aus Ägypten mit solchen aus andern Orten, werden sich als irrtümlich, weil auf zufälliger Übereinstimmung beruhend, erweisen. Bei der Beurteilung der 'Kahunmarken' mufs man beachten, dafs sie sich auf nachweislich fremden Gefäfsen nicht finden, also ägyptischen Ursprungs sind, wie ihre Vorläufer in der archaischen Zeit und im alten Reich.

Andere Zusammenstellungen sind nur teilweise zulässig: Steingefäfse wie Evans, Cretan Pictographs 118 (der Ständer nicht zugehörig!) finden sich auch noch aus weit späterer Zeit und die Form ist doch nur ähnlich, nicht gleich. Ebenso erinnert der kretische Altar (Evans, further discoveries S. 352 ff.) wohl an ägyptische Opfertafeln verschiedenster Zeiten, aber eine genaue Parallele dazu, mit den vier kleinen, fufsartigen Vorsprüngen auf der Unterseite und den drei Schalen fehlt mir.[1]) Auch die Zuweisung der Skarabaeen Pictographs 327 in die XII. Dynastie ist nicht zwingend: sie können ebensogut dem späteren mittleren Reich und dem Anfang des neuen angehören.[2])

So glaube ich also, dass eine Beziehung Ägyptens zu Kreta im mittleren Reich zwar nicht unmöglich, aber bisher nicht erwiesen ist, am allerwenigsten durch die nicht der XII. Dynastie, sondern dem Anfang des neuen Reichs angehörigen Funde von Kahun.

---

1) Die typische Form der Opfertafel bei Maspero, Archéologie fig. 107. Alle nur bekannten steinernen ägyptischen Opfertafeln haben eine flache Unterseite. Die Seiten sind gelegentlich nach unten hin abgeschrägt.

2) Während der Korrektur erhalte ich Proceed. Bibl. Arch. 1899, wo Fraser S. 148 ff. mit Petries Datierungen der Skarabaeen gründlich aufräumt und zu dem gleichen Resultat kommt.



La première Catilinaire.

Affresco di Maccari. Palazzo Madama. Roma.

Par Gaston Boissier.

La première Catilinaire de Cicéron est la seule que Salluste ait mentionnée; ce qui semble indiquer qu'elle lui paraissait la plus importante. Il raconte que Cicéron, qui venait d'échapper à un assasinat[1]) et d'apprendre que Manlius avait pris les armes en Étrurie, convoqua le Sénat dans le temple de Jupiter Stator; puis il ajoute: *Tum M. Tullius consul, sive praesentiam ejus (Catilinae) timens, sive ira commotus, orationem habuit luculentam atque utilem reip. quam postea scriptam edidit* (*Cat.* XXXI). Cet éloge est remarquable sous la plume d'un homme qui n'en est pas prodigue pour Cicéron; mais il faut se souvenir qu'il ne s'adresse pas au discours que nous possédons et que Cicéron a refait; c'est le premier, celui qui fut improvisé, dont Salluste dit qu'il était éloquent et qu'il fut utile à la république, et celui là n'existe plus.

Heureusement nous pouvons nous en faire une idée. Le lendemain, dès que Cicéron sut que Catilina était parti, il rassembla le peuple au forum pour le lui apprendre. On pense bien que, comme il était tout plein de son triomphe de la veille, il ne manqua pas de raconter ce qui s'était passé dans la séance du Sénat (II *Cat.* VI). C'est ce récit qui nous permet de reconstituer la scène et de nous figurer ce qu'était le discours.

Nous y voyons qu'il devait appartenir à ce genre particulier qu'on appelait *interrogatio*.[2]) Loin de proscrire, comme nous le faisons dans nos assemblées

1) Deux chevaliers (Salluste dit un chevalier et un sénateur) s'étaient présentés le matin chez Cicéron, sous prétexte de venir le saluer, mais en réalité pour l'assasiner. Telle était la faiblesse du gouvernement qu'au lieu de les arrêter on se contenta de leur fermer la porte; *exclusi sunt*, dit Cicéron, et Salluste: *janua prohibiti*. Ces expressions étranges me font souvenir d'un mot piquant de Sieyès. Pendant le Directoire, époque de désorganisation sociale qui rappelle les derniers temps de la république romaine, un certain Poulle avait pénétré dans la maison de Sieyès et lui avait tiré sans résultat un coup de pistolet. Comme Sieyès voyait que son assasin avait grande chance de n'être pas inquiété, il rentra tranquillement chez lui et dit à son concierge: «si Poulle revient, vous lui direz que je n'y suis pas.»

2) Voyez schol. Bob. *De aere alieno Mil.* et surtout ce que dit le grammairien Sinnius Capito à propos de *l'interrogatio* dans les discussions du Sénat.

politiques, les luttes personnelles et, pour ainsi dire, les combats corps à corps, les Romains, qui y prenaient grand plaisir, les avaient officiellement introduits chez eux. Deux des discours de Cicéron (*in Vatinium* et *in Clodium et Curionem*) portent ce titre d'*interrogatio*, et il nous a mis ces sortes d'actions sous les yeux dans une lettre à Atticus (1, 16) où il nous raconte sa dispute violente avec Clodius, il la résume en ces termes: *Clodium praesentem fregi quum oratione perpetua, tum altercatione.* C'est précisément le cas de la première Catilinaire.

Cicéron commença par demander à Catilina des explications sur sa conduite. Un fait, qui venait de se passer au début de la séance, lui donnait du coeur. Pour la première fois les sénateurs avaient osé manifester leurs sentiments à l'égard de Catilina. Jusque là ils l'avaient ménagé et affectaient de ne pas croire à ces projets de conspiration que Cicéron s'obstinait à leur découvrir. Cette fois ils en parurent convaincus et le lui firent voir. Quand il entra, ils s'éloignèrent de lui et le laissèrent seul sur le banc où il s'était assis. Cicéron encouragé par cette manifestation, fut plus véhément qu'à l'ordinaire, si bien que Catilina, harcelé de questions, étourdi par cette vivacité d'attaques, n'osa pas d'abord répondre.[1]) Ce silence enhardit encore Cicéron qui, passant de l'*interrogatio* à l'*oratio perpetua*, prononça le discours qui est devenu la première Catilinaire.

Qu'est-il resté de cette première ébauche dans la harangue que nous avons aujourd'hui? Nous ne le savons pas d'une manière certaine; il me semble voir pourtant que Cicéron y a laissé certains défauts que l'improvisation comporte plus que le discours écrit, par exemple ces brusques alternatives de violence et de faiblesse, qui reflètent les émotions du moment, ce mélange de prières et de menaces, ces accès de découragement, et tout d'un coup ces retours inexplicables d'énergie, qui vont quelquefois jusqu'à s'exprimer d'un ton de matamore: *non feram, non patiar, non sinam.*[2]) Par contre, il est probable qu'il avait modifié d'autres parties. On peut soupçonner que, pour rendre son rôle personnel plus important, pour faire croire qu'il avait quelque part à la fuite de Catilina, il a donné plus de place, dans la dernière rédaction, à ces adjurations, à ces requêtes, humbles ou menaçantes, qu'il lui adresse pour l'engager à partir. Elles nous semblent si maladroites que très probablement le premier discours, si nous l'avions, nous paraîtrait fort supérieur à l'autre. Ce qui est sûr, c'est que sa parole parut plus vive, plus passionnée, plus puissante que jamais, qu'il s'est toujours glorifié du succès qu'il obtint ce jour là comme de l'un de ses plus grands triomphes oratoires[3]), et que Salluste n'y contredit pas puisqu'il appelle ce discours *luculenta oratio.*

Reste à savoir ce qu'il a voulu dire en l'appelant *utilis reipublicae.* Au premier abord, il nous semble que la république n'en a pu tirer aucun profit.

1) Catilina reprit peu à peu possession de lui même et finit par faire à Cicéron une réponse que Salluste a rapportée. 2) I *Cat.* v.

3) *Orator* XXXVII: *hoc, vehemens, incensum, incitatum, quo causae eripiuntur . . . a nobis homo audacissimus Catilina in senatu accusatus obmutuit.*

Catilina devait quitter Rome; tout le monde le savait, et Cicéron comme les autres. Ce n'est donc pas lui qui l'a forcé de partir; au contraire il risquait par ses insistances malencontreuses de lui donner la tentation de rester. À plusieurs reprises, et du ton le plus pathétique, il lui demande de s'en aller, comme un service personnel, et au nom de Rome; il savait pourtant, que Catilina ne tenait pas à rendre des services à ses ennemis, et il n'était guère probable qu'un homme décidé a mettre le feu à la ville put prêter quelque attention à la prosopopée de la Patrie. Comment donc et dans quel sens peut-on dire qu'en prononçant la première Catilinaire Cicéron a servi son pays? C'est lui même qui nous fournit la réponse. Quand il veut, au début de son second discours, qualifier exactement ce qui vient de se passer, il éprouve quelque embarras qui se trahit dans la phrase suivante: *L. Catilinam ex urbe vel ejecimus, vel emisimus, vel ipsum egredientem verbis prosecuti sumus.*[1]) La première expression (*ejecimus*) est évidemment trop forte; il n'a pas chassé Catilina, et lui même un peu plus loin a grand soin de s'en défendre[2]); ce n'est que plus tard qu'il s'en est glorifié. Le second mot (*emisimus*) est déjà plus vrai. On lui a tenu la porte ouverte, on l'a même un peu poussé pour qu'il sortit, comme on faisait aux bêtes qu'on lançait dans l'arène. Mais la dernière phrase (*egredientem verbis prosecuti sumus*) est parfaitement juste. Catilina partait; Cicéron l'a accompagné de ses invectives. À quoi, dira-t-on, cela pouvait-il servir? D'abord à le troubler lui même, et son attitude dans la fameuse séance, son mutisme d'abord, puis son explosion de colère, montrent bien qu'il ne garda pas tout à fait son sang froid. Mais ce que Cicéron souhaitait surtout, c'était d'exciter contre lui l'opinion publique. Catilina jusqu'à la fin a tenu à la ménager. Dans les derniers jours, pour faire croire encore à son innocence, il affectait de demander qu'on l'internât chez Lepidus, chez Metellus, chez Marcellus, chez Cicéron lui même et qu'on lui fit son procès.[3]) Ces fourberies pouvaient tromper quelques personnes, il fallait les dévoiler et faire comprendre à tout le monde que son départ était une sorte de déclaration de guerre à la république. On ne devait pas le laisser partir tranquillement et la tête haute; il était bon qu'il s'en allât comme un criminel, qui ne peut plus rester dans une ville où tout le monde le craint et le déteste, et qu'au dernier moment une voix éloquente, «en l'accompagnant de ses invectives», soulevât contre lui l'indignation des honnêtes gens. — C'est ce que Cicéron a voulu faire, et Salluste pensait sans doute qu'il y avait réussi, puisqu'il dit que son discours fut «utile à la république».

1) II *Cat.* I. 2) II *Cat.* VII. 3) I *Cat.* VIII.

Odysseus und die Sirenen.

Von Heinrich Bulle.

Dem Forscher, der zuerst mit dem Rüstzeug der modernen Archäologie den Homer aus den Bildwerken erläutert hat, sei ein kleines Denkmal dargebracht, auf dem die naive Erzählungskunst eines alten korinthischen Topfmalers das sinnvolle Abenteuer des Odysseus bei den Sirenen schildert. Der beistehend in zwei Drittel der natürlichen Gröſse abgebildete Aryballos (H. 0,10 m), dessen Zeichnung ich der Freundlichkeit des Herrn K. Reichhold[1] in München verdanke, stammt aus Athen und soll nach glaublicher Angabe in Böotien gefunden worden sein. Am Halse befindet sich ein flüchtig gemaltes Stabornament, der Bauch ist vollständig von dem Bildstreifen eingenommen.

Das Schiff des Odysseus naht sich der Insel der Sirenen. Odysseus steht aufrecht am Mastbaum, die Arme nach hinten um das Holz gelegt, den Helm mit einem kleinen runden Busch auf dem Kopf. Die Segel sind abgenommen. Die Gefährten, wie ihr Führer mit Helmen auf dem Kopf, deren Büsche gerade nach hinten abstehen, sitzen eifrig rudernd im Schiff. Das Wasser ist durch kurze Wellenlinien angedeutet. Zwei Vögel, ein Adler und ein Wasservogel mit langem Hals und langen Beinen, haben sich auf dem Schiff niedergelassen.



Die Insel der Sirenen ragt hoch empor, wie ein grofser Felsenthron, dessen Fläche vorne durch einen breiten Vorsprung, hinten durch ein dünnes, bis an den Rand des Bildes hinaufreichendes Stück begrenzt ist. Zwei Sirenen stehen darauf; es sind Vögel mit langen Beinen, dünnem Leib, dreieckigem Schwanzende, grofsen umgebogenen Flügeln und mit Frauenköpfen, deren langes Haar herabhängt. Sie haben den Mund zum Singen geöffnet, ἱεῖϲαι ὄπα κάλλιμον um durch süfse Töne und Schmeichelworte den Fremdling zu bethören. Hinter ihnen sitzt auf einer als Stein oder Kissen zu denkenden Unterlage zusammengekauert eine Frau, von deren Körper nur die Füfse aus dem Gewande herausragen.

Unter dem Henkel befindet sich ein eigenartiger Aufbau. Ein grofses Quadrat und ein anstofsendes niedrigeres Rechteck sind in viereckige Felder geteilt, von denen diejenigen des Quadrats zum Teil flüchtig mit Farbe gefüllt sind. Der dicke Querstrich, der das Quadrat oben abschliefst, ragt nach der einen Seite ein Stück über, an der anderen endigt er in eine nach oben ausladende Rundung. Was kann das anders vorstellen sollen als ein Haus mit flachem Dach, rundem Gesimsbalken an der Vorderseite und offenstehender Thür? Genau wie hier ist bei dem Brunnenhause der Würzburger Phineusschale (jetzt mechanisch reproduziert bei Sittl, Dionysisches Treiben, 29. Programm des v. Wagnerschen Kunstinstituts, Taf. 1) und an dem Tempelbau der kyrenaeischen Schale im Louvre (Archäol. Zeitung 1881 Taf. 12, 2) das Gemäuer durch helle und dunkle quadratische Felder dargestellt. Aber wessen Haus haben wir hier zu erkennen? Mit der Sireneninsel hat es nichts zu thun, denn sein Eingang ist von ihr abgewandt. Also kann es nichts anderes sein, als — der Palast der Kirke.[1]) Der Dichter der Odyssee hat sich ihn offenbar auch mit flachem Dache vorgestellt, denn nur so konnte er den Elpenor dort oben seinen Rausch ausschlafen und in der Verwirrung des Erwachens herabstürzen lassen. Unser Vasenmaler hat also, statt mit einer beliebigen Dekoration von Tieren den Rest der Bildfläche zu füllen — wie der Maler des verwandten Aryballos im Louvre mit der Darstellung des hölzernen Pferdes (Arch. Jahrbuch 1892 Taf. 2) es that —, auf die einfachste und naivste Weise an das vorher bestandene Abenteuer erinnert. Die Thür des Palastes, den Odysseus verlassen, steht noch offen.

Von den wenigen älteren Darstellungen des Sirenenabenteuers ist diese die älteste. Beiseite zu lassen ist zunächst das Bruchstück aus Naukratis im British Museum, das Walters im Catalogue of the vases II S. 85 B 103[19] als „Odysseus passing the Sirens“ beschreibt, obwohl man in dem fragmentierten Schiff nichts weiter als fünf Ruderer und in der Luft das Stück eines wagerecht stehenden Flügels sieht. Dieser Flügel ist mit weitaus gröfserer Wahrscheinlichkeit zu einem fliegenden Vogel zu ergänzen, als zu einer Sirene. Ganz gewifs aber darf man nicht mit Weicker (de Sirenibus quaestiones selectae,

1) Die Darstellung hätte daher, was ich leider zu spät bemerkt habe, so abgerollt werden müssen, dafs das Haus links vom Schiff des Odysseus zu stehen käme.

S. 36 Anm. 1) eine sich ins Meer stürzende Sirene daraus machen wollen, denn der Vogel fliegt horizontal, nicht abwärts. Auch die Schale des Nikosthenes im Louvre, die früher auf Grund einer irrtümlichen Beschreibung in der Liste des Sirenenabenteuers geführt wurde (Bolte, de monumentis ad Odysseam pertinentibus S. 25), kann seit ihrer Veröffentlichung durch J. Harrison (Journ. of hellen. stud. VI, 1885, Taf. 49, S. 18 fg.) nicht mehr hierhergezählt werden.[1]) Will man die Sirenen, die vor den zu zwei nebeneinander fahrenden Schiffen, auf den vom Henkel ausgehenden Ranken, sitzen, nicht als gedankenlose dekorative Zuthat fassen, was sich bei der sorgfältigen Ausführung der Schale nicht eben empfiehlt, so kann man sie, wie die Delphine unter den Henkeln, als Mittel zur Charakterisierung des Meeres verstehen. Loeschcke (Archäol. Zeitung 1881 S. 51) glaubte zwar, die Nikosthenesschale in gewisser Beziehung zum Odysseusabenteuer lassen zu müssen, indem er sie als eine Vorstufe des später entwickelten Typus auffafste. Unser Aryballos zeigt diesen aber schon etwa ein Jahrhundert früher völlig ausgebildet, sodafs für diesen Fall die Annahme einer mechanistischen Entstehungsweise sicher nicht zutrifft.

Aus demselben Grunde wird man nun auch auf der attischen schwarzfigurigen Lekythos aus Eretria (Journ. of hellen. stud. XIII, 1892—93, Taf. 1, S. 2 fg.) nicht mit E. Sellers eine Contamination von ursprünglich dekorativen Sirenen mit dem Typus des (sonst als Prometheus) an eine Säule gebundenen Mannes sehen, sondern einfach eine Abkürzung des längst bildlich fixierten Typus des Odysseusabenteuers. Das Schiff konnte aus Raummangel nicht gezeichnet werden, Wasserlinien, dazu Delphine, die durch die Luft schiefsen, mufsten als Andeutung genügen. Der Mast aber ist geblieben. Er braucht keineswegs mit der Herausgeberin als ionische Säule gefafst zu werden, denn der wagerechte obere Teil ist das Querholz, und die beiden weifsen Kreise darunter sind die Ösen, wie sie z. B. am Schiff der Münchener Exekias-Schale (Wiener Vorlegebl. 1888 Taf. 7, 1) deutlicher erkennbar sind; immerhin ist zuzugeben, dafs der Maler diese Einzelheit an seiner Vorlage vielleicht selbst nicht recht verstand und so ein säulenähnliches Gebilde zu Wege brachte. Die Sirenen dieser Lekythos entfernen sich von der homerischen Vorstellung dadurch, dafs sie nicht singen, sondern Flöte und Leier spielen, die sie mit menschlichen Armen halten.

Auf dem herrlichen streng-rotfigurigen Stamnos des British Museum (Catalogue III, E 440. Mon. d. Inst. I, 8. Baumeister, Denkm. S. 1643, Fig. 1700) haben die Sirenen wieder ihre ältere armlose Gestalt. Aber abweichend von Homer sind sie zu dritt, und eine von ihnen stürzt sich ins Meer, als sie den Odysseus entkommen sieht, ein Zug, für den diese Vase einstweilen das älteste Zeugnis ist.

Sehen wir nun zu, wie unser Aryballos sich zu der Schilderung der Odyssee verhält. Die Vögel, die sich auf dem Schiff niedergelassen haben, sind Zuthat des Künstlers; einen besonderen Sinn wird man kaum hinter ihnen suchen wollen,

1) J. Harrison, Myths of the Odyssey in Art and Literature ist mir nicht zugänglich.

wenn man sich der raumfüllenden Tiere mancherlei Art erinnert, die auf korinthischen Vasen bei mythischen Darstellungen fast überall dabei sind. Eine enge Parallele bieten auch die Vögel auf der Arkesilas-Schale (Baumeister, Denkm. S. 1664, Fig. 1729). Die Sirenen erscheinen wie bei Homer in der Zweizahl, während sie später in Litteratur und Kunst meist zu dritt sind (Bolte a. a. O. S. 29). Über die Gestalt der Sirenen sagt die Odyssee nichts; die frühere Anschauung, daſs der homerische Dichter sie sich als schöne Jungfrauen vorgestellt habe, ist von Bolte (a. a. O. S. 27) noch mit schwachen Gründen verteidigt worden, sie ist aber angesichts der Denkmäler unmöglich mehr haltbar (Schrader, die Sirenen S. 30. Weicker a. a. O. passim). Homer dachte sich unter ihnen solch singende Zaubervögel, wie sie unsere Vase zeigt, und er unterläſst, sie zu beschreiben, weil jeder Hörer bei ihrem Namen ohne weiteres die richtige Vorstellung hatte. In der Odyssee sitzen sie auf einer blumigen Wiese und sind umgeben von dem ausgedörrten Gebein ihrer Opfer. Beides war für die archaische Kunst nicht darstellbar. Es wird aber aus dem Folgenden hervorgehen, daſs die felsige Insel keineswegs aus rein künstlerischen Gründen an die Stelle der blumigen Wiese getreten ist.

Was als ganz neuer und überraschender Zug hinzukommt, das ist die Anwesenheit einer Frau, die hinter den Sirenen kauert. Wer ist sie? Ein Freund, dem ich die Frage stellte, gab die lakonische Antwort: Die hält sich die. Also die Hüterin oder besser noch die Mutter der Zaubervögel. Die Litteratur liefert uns statt eines gleich mehrere Namen. Nach einer ganz offenbar späten Version ist eine der Musen die Mutter der Sirenen. In einer lokal-ätolischen Sage hat Sterope sie dem Acheloos geboren, wonach sie (zuerst bei Apollon. Rhod. IV, 893; vgl. Schrader a. a. O. S. 24) Ἀχελωΐδες genannt werden; auch dieser farblose Nymphenname bleibt für uns ausgeschlossen. Auf einen gangbaren Weg dagegen führt Euripides in der Helena v. 167:

πτεροφόροι νεάνιδες,
παρθένοι Χθονὸς κόραι,
Σειρῆνες.

Helena ruft die Sirenen an, daſs sie ihr klagen helfen und bittet die Persephone, sie ihr zu senden. Die Sirenen wohnen also nach der Anschauung des Dichters nicht auf einer entfernten Insel, sondern im Hades (vgl. weitere Zeugnisse bei Weicker a. a. O. S. 35). Chthon, die personifizierte Erdtiefe, die bei Aischylos (Prometh. 205) auch als Mutter der Titanen gilt, ist ihre Erzeugerin.

Ich stehe nicht an, die sitzende Frau auf unserem Aryballos Chthon zu nennen. Jetzt versteht man die Bedeutung ihrer merkwürdigen Haltung, die aus dem Raumzwang doch wohl nicht genügend erklärt wäre, denn ein Künstler von der Naivetät des unsrigen hätte, ohne sich um die Gröſsenverhältnisse Sorge zu machen, auch eine stehende Figur hinter die Sirenen gestellt. Dieses zusammengekauerte Haften am Boden aber charakterisiert aufs beste die Erdgöttin, die, wie die Ge der entwickelten Kunst, unzertrennlich mit ihrem

Elemente verknüpft ist. Ich möchte noch einen Schritt weiter gehen und den aufragenden Fels in ihrem Rücken, zusammen mit dem niedrigeren Vorsprung vorn, als die Andeutung einer Höhle nehmen. Ganz ähnlich ist auf dem korinthischen Pinax Antike Denkmäler I Taf. 8, 3b eine Höhle dargestellt, in der ein Mann mit der Hacke das Gestein bearbeitet und über der — dies ist natürlich ein Zufall — ein menschenköpfiger Vogel fliegt.

Durch Crusius' Aufsatz über „die Epiphanie der Sirene" (Philologus 50, 1891, S. 93 fg.) haben wir den in hellenistischer Zeit deutlicher hervortretenden Volksglauben kennen gelernt, der die Sirenen als Gespenster von der Art der Vampyre fürchtet, die in der Mittagsschwüle ihre Opfer heimsuchen. Weicker hat, in dieser Richtung weitergehend, den Nachweis geführt, dafs die Sirenen in ihrer ursprünglichen, von der poetischen Ausgestaltung unberührten Bedeutung die Seelen von Abgeschiedenen sind, die ihr Loos nicht erfüllt haben und ruhelos andere nach sich ziehen müssen. Ist Weickers Grundanschauung richtig — und im Kerne ist sie das gewifs[1]), wenn sie auch vielleicht in zu einseitiger Weise vorgetragen ist —, so können wir für unser Vasenbild folgende Deutung wagen: Chthon, die Personifikation alles Unterirdischen, sendet aus der Tiefe der Erde die „Seelenvögel" an das Tageslicht; sie sitzen an einer Pforte des Hades und locken durch ihren Gesang die Lebenden ins Verderben. Der homerische Dichter hat freilich die Beziehungen der Sirenen zur Unterwelt völlig unterdrückt, vielleicht aus Gründen der poetischen Ökonomie, da sein Held ja grade erst aus dem Hades zurückgekehrt ist. In andern poetischen Fassungen des Mythos war das vielleicht nicht geschehen. Dafs im Glauben des Volkes aber sicherlich, neben und trotz Homer, auch bei dem Odysseusabenteuer die Vorstellung lebendig war, dafs die Sirenen aus der Tiefe der Unterwelt kommen, dafür ist, wenn wir es richtig gedeutet haben, unser Vasenbild das älteste Zeugnis.

Ehe über Stil und Zeit des Aryballos ein Wort gesagt wird, haben wir noch den Typus des Schiffes ins Auge zu fassen. Es ist ein Kriegsschiff mit Rammsporn in Form eines Eberkopfes. Das hintere Ende ragt hoch auf und ist in ungewöhnlicher Weise ausgestaltet. Herr Cecil Torr, dem ich für sein Corpus der antiken Schiffe eine Abbildung einsandte, ist so freundlich

1) Ein sehr gewichtiges monumentales Zeugnis für seine Auffassung hat sich Weicker entgehen lassen, das „Harpyienmonument" von Xanthos. Dafs die Harpyien in der älteren Kunst nicht mit Vogelleibern, sondern stets als geflügelte Frauen dargestellt werden, hat Furtwängler in der Archäologischen Zeitung 1882 S. 204 nachgewiesen und dort auch schon kurz ausgesprochen, dafs deshalb die mit Frauenkopf, Busen und Armen ausgestatteten Vögel des Xanthischen Monuments keine Harpyien sind. Trotzdem wird die alte Deutung, auch im Artikel Harpyie in Roschers mythologischem Lexikon I Sp. 1847, ohne neue Begründung immer noch beibehalten. Die Vergleichung der Denkmäler lehrt aber ganz unzweifelhaft, dafs es Sirenen sind! Denn so gut wir frauenköpfige Vögel überall sonst, auf Grund der Darstellungen des Odysseusabenteuers, als Sirenen deuten, müssen wir es auch an dem Xanthischen Grabmal thun. Ihre Bedeutung als Todesdämonen, die die Seelen Verstorbener davontragen, tritt hier einmal ganz rein heraus. Ein weiteres Zeugnis für diese volkstümliche, durch die poetische Ausdichtung früh unterdrückte Vorstellung ist die Alabasterschale aus Naukratis im Brittischen Museum (von Fritze, Archäol. Anzeiger IX, 1894, S. 74; dazu Conze, ebenda X, 1895, S. 106).

gewesen, mir über dasselbe die nachfolgenden Bemerkungen zur Verfügung zu stellen:

„Although this vase is so much earlier in date, there are two points in which it resembles the vase in the British Museum, E. 440, representing Ulysses with the Sirens (Baumeister, figure 1700 on page 1643).

1. In both cases a piece of drapery is hung out upon the stern; but, while it is depicted on the British Museum vase in a natural way, it is depicted here as a stiff rectangle which almost hides the steerer.

2. In both cases the painting shows the mast-head (καρχήσιον) quite distinctly, and likewise the two halyards (ἱμάντες) which pass through it.

In this case there are rings round the mast, as on the vase at Munich, 339, by Exekias. There is some sort of hurricane-deck (κατάστρωμα) above the rowers, as on the Aristonophos vase at Rome and on a vase in the Louvre, E. 660. (This vase, E. 660, and another, E. 661, also representing two ships, came from Caere in the Campana collection, and have been much damaged by restoration; but the general outline of the ships seems genuine.)

There is nothing remarkable in the form of the stem-post (ἀκροστόλιον or ἀκρωτήριον) at the fore end of this deck, or of the ram (ἔμβολος) beyond. Some authors (e. g. Herodotos, III, 59; Plutarch, Pericles, 26) associate this boar-headed ram with Samos; but the black-figured vase-paintings show that it was generally in use.

At the stern there is, as usual, a gangway (κλῖμαξ) for going ashore; but, curiously, only one of the steering-oars (πηδάλια) is shown. The rowing-oars are also drawn with little care."

Der Aryballos besteht aus feinem, hellem, bräunlich-gelbem Thon. Der schwarze Firniſs, der auf der einen Hälfte der Vase im Brand rot geworden ist, ist mattglänzend und nicht von besonderer Güte, denn er ist an vielen (in der Zeichnung ergänzt wiedergegebenen) Stellen rissig geworden und abgeblättert. Rot oder Weiſs ist nirgends aufgesetzt. Graviert ist nur wenig: das obere Ende der Schiffsleiter, Augen und Helme der Ruderer, die Bordlinie, die Ruder, der Eberkopf und die Meereswellen. Die Zeichnung ist flüchtig, aber flott und sicher, von einem Künstler, der genau wuſste, was er wollte. Er drückt sich absichtlich skizzenhaft aus, aber er ist nirgends unklar oder unbeholfen. Höchstens bei den rätselhaften Fortsätzen am Hinterende des Schiffes, die über dem von Torr als Tuch gedeuteten Rechteck aufragen, läſst er eine Unklarheit, denn für ein gewöhnliches Aphlaston sind sie zu groſs und zu absonderlich geformt. Auch hier wäre es aber nicht ausgeschlossen, daſs einmal ein anderes Monument uns das Verständnis vermittelte.

Über die Gattung, der der Aryballos angehört, war Herr Professor Furtwängler so freundlich, mir seine Meinung mitzuteilen. Die Vase ist nach seinem Urteil in Technik und Zeichnung rein korinthisch. Für Einzelheiten, wie das thongrundige Aussparen der Frauenköpfe und der Flügel der Sirenen, lassen sich die Pinakes vergleichen (z. B. Antike Denkmäler I, 7, 1; 6; 17 u. s. w.). Das Schiff auf dem Pinax Ant. Dkm. II, 24, 16 = Jahrbuch 1897 S. 27 Nr. 16

hat einen genau entsprechenden hornförmigen Fortsatz über dem Rammsporn. Im Ganzen bietet jedoch die nächste Parallele der schon angeführte Aryballos im Louvre (Jahrbuch 1892 Taf. 2), auf dem in ganz analoger, breit erzählender Weise geschildert wird, wie die Griechen aus dem hölzernen Rofs herauskommen. Wenn Dümmler (Anzeiger 1892 S. 75) versucht hat, diesen letzteren als aus Jonien stammend nachzuweisen, so trifft das, wenn nicht für das Gefäfs selbst, so doch wahrscheinlich für die Vorlage der Darstellung zu. Auch für unseren Aryballos haben wir für die Art, wie das Quaderwerk des Hauses charakterisiert ist und wie die Vögel sich auf dem Verdeck des Schiffes niederlassen, ungesucht Analogien auf Vasen des griechischen Ostens gefunden. Aus Böhlaus schönem Buche über die ionischen Nekropolen haben wir von neuem gelernt, wie stark das Kunsthandwerk des griechischen Festlandes, auch das von Korinth, von den vorgeschritteneren Töpfereien Joniens beeinflufst worden ist. Und so ergiebt sich der Schlufs, dafs wir die Vorlage, die auf unserem Aryballos skizzenhaft kopiert ist, entstanden denken dürfen in dem Lande, in dem die Odyssee ihre endgültige Fassung erhalten hat, und in einer Zeit, die von der Epoche der Homeriden nicht allzuweit abliegt.



Bas-relief funéraire d'Aumale (Algérie).

Par R. Cagnat.

Il y a plus de trente ans que la tombe représentée ci-contre est connue. Elle a été trouvée à Aumale, l'ancienne Auzia. Un dessin grossier en a été publié, au moment de la découverte dans une revue algérienne[1]), puis reproduit dans la *Revue archéologique.*[2]) Wilmanns en a donné, à son tour, une description au huitième volume du *Corpus*[3]), sans avoir pu consulter d'autres sources. Aussi bien croyait-on toute trace de la pierre à jamais perdue. Heureusement il n'en est rien. Tout d'abord, j'ai retrouvé, parmi les papiers laissés par L. Renier, un estampage de la partie inférieure. J'ai pu, en l'examinant, fixer la nature de certains des détails figurés, mais non de tous. De là la note suivante que nous avons insérée, avec MM. Schmidt et Dessau dans la partie du supplément du *Corpus* relative à la Maurétanie Césarienne. Ce fascicule

1) *Rev. afric.* VI p. 83.

2) *Rev. arch.* 1863 pl. VIII; cf. p. 294 et suiv.

3) *C. I. L.* VIII, 9057.

n'ayant pas encore paru, je crois utile de transcrire les quelques lignes relatives au bas-relief[1]): „In anaglyphi supra inscriptionem sculpti parte ima, teste imagine quam fecit Charoy, juxta oculum, non solum gallus et scorpio cernuntur, sed etiam alia animalia lacerta, cochlea? serpens?, quae omnia in oculum illum invehuntur. Repraesentari oculum invidiosum vidit Bienkowski[2]), qui putat supra oculum non lunam dimidiatam esse, sed alas expansas alitis alicujus. Neutrum verum videri ait Cagnat collato ectypo Renierano, cogitari posse de erucis vel vermibus duobus; ceterum ectypum nequaquam sufficere ad has res dignoscendas."

Aujourd'hui je puis être plus affirmatif. M. Marye administrateur du musée des antiquités algériennes a retrouvé l'original à Aumale et l'a transporté à Mustapha-Alger, où il est exposé devant la façade du Musée. La partie supérieure de la stèle a été assez exactement décrite. En haut, dans un fronton demi-circulaire un homme et une femme sont couchés sur un lit, tenant à la main des vases. Devant eux une table à trois pieds supporte un troisième vase: c'est là un de ces repas funéraires si souvent représentés sur les stèles tombales. On remarquera la coiffure de la femme: elle a la tête surmontée d'un *tutulus* élevé et des boucles flottantes encadrent la figure; disposition toute différente de celle qui a été adoptée pour la coiffure de la défunte figurée en pied dans la partie centrale du monument. Il n'y a aucune conclusion à tirer de cette dissemblance, le marbrier ayant simplement copié, pour le fronton, un motif qu'il avait dans ses cartons. M. Marye m'a fait observer, d'ailleurs, que le tympan tout entier est d'un travail bien meilleur que le reste du monument. A droite et à gauche, au pied du lit, se voient deux lions couchés.

Le sujet central nous montre le personnage qui avait fait préparer, de son vivant, la tombe pour lui, sa femme et ses enfants. Il se nommait Geminius Saturninus: après dix-neuf années de service — l'âge auquel il est mort n'a jamais été indiqué sur l'épitaphe — il était arrivé au grade de bénéficiaire du préfet d'une troupe dont le nom n'est pas spécifié, sans doute la *cohors I Aelia singularium*, garnison d'Auzia.[3]) Son costume est curieux. Il est vêtu d'une double tunique, la première descendant jusqu'aux genoux, la seconde jusqu'au bas-ventre, celle-ci garnie de manches. Les épaules sont couvertes d'un *sagum* agrafé sur l'épaule droite par une grosse fibule. Les pieds sont chaussés de brodequins à large semelle. A son côté gauche pend une épée soutenue par un baudrier. De la main droite il tient une *virga*, insigne de l'autorité, de l'autre un coffet, soutenu par un anse, symbole de ses fonctions administratives, qui, on le sait, étaient importantes.[4])

1) *C. I. L.* VIII, *suppl.*, p. 1960.

2) *Eranos Vindobonensis* p. 288.

3) R. Cagnat, *Armée d'Afrique*, p. 305.

4) M. Domaszewski (*Rhein. Museum* 1893 p. 346 note 2) commentant une sculpture trouvée à Salona sur la tombe d'un *beneficiarius consularis* est d'avis que les bénéficiaires n'étaient, en aucune façon, des combattants, mais des employés d'administration et de surveillance. Cf. aussi de Ruggiero, *Dizionario epigraf.* s. v.

Sa femme, qui porte le vêtement habituel, *stola* et *palla*, parait coiffée à la mode des impératrices du début du IIIe siècle; bandeaux séparés par une raie sur le milieu du front et retombant sur les oreilles, chignon plat au sommet de la tête.

J'arrive maintenant à la partie la plus curieuse du monument. Sur le devant du socle où le bénéficiaire et sa femme sont placés, on voit la représentation du mauvais œil. Tout autour, pour en conjurer l'effet, sont disposés dans une attitude de combat, les animaux habituels[1]) aux représentations de cette espèce, le coq, le lézard, le colimaçon, le scorpion et le serpent.

Aucun doute n'est possible sur ces différents sujets. Au dessus est un objet, mutilé par une cassure de la pierre, où les uns ont voulu voir un croissant lunaire[2]), tandis que les autres ont cru y découvrir les ailes de l'œil[3]) et d'autres y reconnaître un oiseau, fondant, les ailes époyées, sur l'œil ouvert.[4])

De ces diverses interprétations la seconde est tout à fait inadmissible, la première s'accorde mal avec la présence d'une sorte de disque visible au dessus de la paupière supérieure. Reste la troisième; et c'est surtout pour permettre d'en vérifier l'exactitude que j'ai cru utile de faire connaître un fac-simile photographique de la stèle d'Aumale. Bien qu'il n'y ait pas trace de plumes, la forme des ailes semble nettement indiquée. La disposition des cassures, dans ce que j'ai appelé un disque, laisse supposer un avant-corps d'oiseau dont la tête aurait disparu. Enfin, on aperçoit sur la paupière supérieure des traces, assez indistinctes aujourd'hui, ou des griffes de l'animal ou de son bec dirigé vers la prunelle.

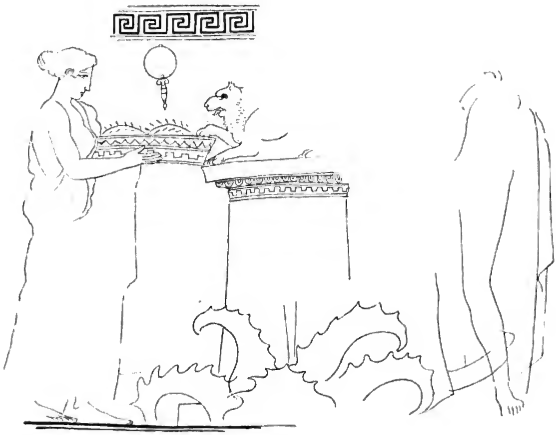
---

1) Cf. Bienkowski, *Eranos Vindobonensis* p. 289 et suiv.; Lafaye dans le *Dictionaire des antiquités grecques et romaines* s. v. *Fascinum* (II p. 987).

2) Wilmanns au *C. I. L.* VIII, 9057.

3) *Rev. arch., loc. cit.;* Dilthey, *Arch. epigr. Mitth. aus Oesterreich* 1878 p. 13 note 17.

4) Bienkowski, *Eranos Vindobonensis* p. 288.



Lion funéraire sur un lécythe blanc d'Athènes.

Par Maximilian Collignon.

Pendant un séjour que j'ai fait à Athènes, au printemps de 1898, j'ai pu mettre à profit l'obligeance d'un artiste français, M. Ronsin, pour obtenir un dessin fidèle d'un lécythe attique à fond blanc conservé au Musée National.[1]) Ce dessin, que reproduit la figure ci-jointe, nous dispensera d'une longue description. C'est la scène bien connue de l'offrande au tombeau. Le monument funéraire se compose d'une base posant sur un degré, peut-être sur deux, car la partie inférieure du tombeau est masquée par l'opulente floraison d'une touffe d'acanthe. La base elle-même[2]), ornée d'une gorge figurant une grecque, a pour couronnement une cymaise décorée d'une rangée d'oves, et un socle supportant l'ἐπίθημα du tombeau, un lion couché, évidemment sculpté en ronde bosse. Un miroir est suspendu dans le champ. A gauche, une femme apporte la corbeille (κανοῦν) où l'on aperçoit les couronnes de feuillage qui figurent si

1) Armoire 46, no. 1398.

2) On remarquera qu'elle offre, mais avec des formes classiques, un type analogue à celui de la stèle de Lambrika, telle que la restitue M. Winter, *Athen. Mittheil.* XII, 1887, pl. II.

fréquemment parmi les offrandes; à droite est une figure à demi effacée, celle d'un jeune homme drapé dans son himation.

Cette peinture nous fournit un document nouveau et fort intéressant pour l'étude de la statuaire funéraire en Grèce, et particulièrement en Attique. Elle doit prendre place dans la série que M. Weisshäupl a constituée il y a quelque années, et qui contenait les exemples connus jusqu'ici de statues funéraires représentées sur des vases attiques.[1]) Aux Sphinx, aux personnages seuls ou groupés, il faut ajouter aujourd'hui le lion funéraire. Que le peintre se soit inspiré de ce qu'il voyait dans la réalité, on n'en saurait douter. Personne n'ignore que cet emblème était fréquemment employé en Grèce, pour décorer les *polyandria*, les tombeaux publics des soldats morts dans une guerre, et les monuments figurés qui l'attestent sont présents à la mémoire de tous les archéologues.[2]) Les lions sculptés en ronde bosse ont aussi servi de figures accessoires pour décorer les abords du tombeau. J'attribuerais volontiers cette destination à deux lions hellénistiques du musée d'Athènes, qui paraissent avoir été placés en pendants, sur la *crépis* d'un monument funéraire.[3]) Notre lécythe prouve que le lion funéraire, symbole de bravoure sur la tombe des soldats honorés d'une sépulture publique, figurait aussi quelquefois sur des tombeaux privés, non pas à titre d'allusion ou de jeu de mots, comme dans la stèle de Léon de Sinope[4]), mais comme un témoignage du courage du défunt, ou simplement comme un gardien fidèle. Cet usage était déjà en vigueur au VI[e] siècle. La base d'un tombeau archaïque, celui d'Antidotos, portait une figure de bronze, œuvre de Kallonidès, et à en juger par les traces encore apparentes, c'était probablement celle d'un lion couché.[5])

Là n'est pas le seul intérêt du monument que nous publions ici, et à vrai dire, c'est par une particularité curieuse qu'il s'impose surtout à l'attention. On constate avec surprise que ce lion de marbre parait être doué de la vie. Devant les offrandes qu'apporte la jeune femme, il semble s'animer; une de ses pattes de devant se pose sur la corbeille chargée de couronnes. Est-ce une fantaisie du peintre? L'artiste a-t-il, par pur caprice, introduit un détail humoristique dans cette scène d'un caractère d'ailleurs si recueilli? Ou bien faut-il voir dans ce geste imprévu une allusion à une idée plus sérieuse, et

1) Weisshäupl, *Eranos Vindobonensis* p. 48 ff. Ce n'est pas ici le lieu de discuter si telle représentation, par exemple celle du lécythe d'Athènes (Ἐφημ. ἀρχ. 1886 pl. 4) est bien réellement celle d'un groupe funéraire. Les peintres ont toujours eu une extrême facilité à faire passer sur le couronnement de la stèle un sujet qui, dans la réalité, est sculpté sur la stèle. D'autre fois, c'est un décor d'acrotère qui prend la physionomie d'un groupe en ronde bosse; ainsi dans le lécythe de Berlin représentant Hypnos et Thanatos comme un véritable groupe statuaire, alors que la fantaisie du peintre en a voulu faire simplement l'ornement de l'acrotère (*Jahrbuch des arch. Inst.* 1895 pl. 2).

2) M. Perdrizet a rappelé les exemples les plus connus, à propos du lion funéraire de Pérachora (*Rev. arch.* XXX, 1897, p. 134). Cf. Percy Gardner, *Sculptured tombs of Hellas*, p. 130 et la bibliographie citée par Weisshäupl, *Die Grabgedichte der griech. Anthologie* p. 74 note 4.

3) Cavvadias, Κατάλογος no. 803, 804.

4) Le Bas-Reinach pl. 78, 2.

5) Loewy, *Inschr. gr. Bildhauer* no. 14. Cf. Loeschcke, *Athen. Mittheil.* IV, 1879, p. 301.

qui n'avait rien de choquant pour la clientèle des fabricants de lécythes? C'est, croyons-nous, cette seconde hypothèse qui est la vraie. Nous n'hésitons pas à reconnaître ici l'emploi d'une sorte de formule indiquant l'*acceptation de l'offrande*: l'ἐπίθημα du tombeau se meut et agit, pour agréer l'hommage apporté au mort par les survivants. Si l'on veut bien y regarder de près, on constate que la même idée a été plus d'une fois exprimée par les peintres de lécythes, avec cette différence que l'offrande est acceptée directement par le mort.[1] Ici, c'est la morte assise au pied de la stèle, et tendant la main vers un alabastron que lui apporte une survivante.[2] Là, c'est la défunte, prête à recevoir le contenu de la corbeille que tient une de ses parentes.[3] Habitués à ce symbolisme, des Athéniens pouvaient-ils s'étonner de voir ce rôle dévolu à la statue funéraire, fût-elle, comme ici, non pas l'image du mort, mais un simple emblème? On ne le pensera pas. L'emblème est en réalité étroitement associé au mort, et participe à sa vie d'outre-tombe. C'est là une vieille idée grecque, et c'est pour cette raison que, sur les grands vases du Dipylon, véritables σήματα, on voit souvent un serpent, emblème de l'âme du mort vouée à une existence souterraine, ramper le long des anses et autour du col, comme pour venir s'abreuver au vase funéraire.[4] Le mélange constant d'irréel et de réel, qui est comme la règle des scènes composées par les peintres de lécythes, autorisait d'ailleurs l'emploi d'une pareille formule. La peinture avait ses licences, comme la poésie. Si une épigramme grecque fait parler le lion funéraire qui veillait sur la tombe de Léonidas[5], un potier du Céramique a bien pu animer d'un éclair de vie l'animal de marbre, gardien du tombeau, qui sort un instant de son immobilité pour agréer l'hommage rendu au mort par la piété de ses proches.

---

1) Cf. Ed. Pottier, *Etude sur les lécythes blancs attiques* p. 63. De Ridder, *L'idée de la mort en Grèce à l'époque classique* p. 169.

2) Benndorf, *Griech. und sicil Vasenbilder* pl. XXI, 1. Notre interprétation diffère de M. Benndorf, qui reconnait ici simplement une scène du culte du tombeau.

3) Stackelberg, *Gräber der Hellenen* pl. XLV, 3.

4) Pernice, *Athen. Mittheil.* XVII, 1892, p. 206. Cf. Pottier, *Catal. des Vases antiques du Louvre* A. 568, et Perrot, *Hist. de l'art* VII Fig. 69.

5) Fausse épigramme de Simonide. A. Hauvette, *De l'authenticité des épigrammes de Simonide* p. 73 no 23.



Relief im Casino Borghese.

Sul frontone orientale del tempio di Zeus in Olympia.

Per Giulio de Petra.

Fra i monumenti, la cui ricomposizione è stata più variamente intesa, deve senza dubbio contarsi il frontone orientale del tempio di Zeus in Olympia. Gli archeologi, che se ne sono occupati, hanno tutti tenuto conto della descrizione di Pausania (V, 10) e delle statue che erano state adoperate come materiale di costruzione nel muro bizantino. Di queste, però, soltanto sei danno una precisa e sicura indicazione del loro antico collocamento: la statua di Zeus, le due quadrighe, le due statue angolari di fiumi, e dietro la quadriga a dr. del riguardante il vecchio auriga calvo e seduto. Per tutto il resto non ci è che Pausania verificato e riscontrato sul monumento. Ma per qualche inesattezza, nella quale egli è incorso, ognuno si è creduto lecito di metterlo da parte più o meno gratuitamente, per seguire il proprio concetto. Così abbiamo avuto tante ricomposizioni, le quali saranno tutte assai pregevoli e belle, ma niuna di esse potrà affidarci che sia la vera; e intanto a noi importa di sapere non l' aggruppamento migliore, che possa darsi a quelle statue, ma l' ordine, che loro diede l' artista che le compose.

Solo il Wernicke (*Jahrb.* XII, 1897 pg. 169—94), pigliando a trattare dopo tanti altri questo argomento, ha proclamata l' assoluta necessità di attenersi a Pausania, fino a che questi non sia in aperta contradizione del monumento. Con tale criterio egli ha proposto una ricomposizione, studiata e dimostrata in ogni sua parte così, che a me pare pienamente accettabile.

Ma per mettere la descrizione di Pausania a fondamento della ricostruzione del frontone, il Wernicke ripiglia ad esaminare se la dritta e la sinistra enunciate dal periegeta siano la dritta di Zeus, o del riguardante. Se Pausania avesse detto semplicemente ἐν δεξιᾷ, ἐπ' ἀριστερά, si dovrebbe intendere queste parole nel rapporto medesimo, che lo scrittore è solito dare ad esse, cioè riferirle al riguardante. Ma poichè la sinistra egli la determina dicendo: ἐπ' ἀριστερὰ τοῦ Διός, secondo il buon senso volgare sembra che egli, in questo caso, voglia indicare l' ἄγαλμα di Zeus come una persona, che alla propria dr. e alla propria sin. ha parecchie altre figure. Ma i più autorevoli archeologi, come Brunn, Curtius, Treu, Kekule von Stradonitz, Furtwängler, Sauer, sono concordi a volere intendere la dr. e la sin. del riguardante; perchè Διός non è una persona, ma una linea, un punto, a cui lo spettatore riferisce le figure, che esso vede alla sua dr. e alla sua sin.

Quando si è arrivato a sottilizzare così e da uomini eminenti, io credo che convenga rinunziare alla via seguita dal Wernicke. Tanto più che le statue di Oinomao e Sterope, di Pelope e Ippodamia potendo, con la loro veduta di prospetto, stare così a dr. come a sin. di Zeus, non portano nella questione un elemento decisivo. È vero che dalla forma non perfettamente rettangolare delle basi dei due eroi si è argomentato che essi, anzichè guardare dritto innanzi a sè, stavano un poco voltati di fianco; e che entrambi si sarebbero volti verso il nume, se Oinomao era a sin., e Pelope a dr. del riguardante, e che invertiti i posti, avrebbero invece voltato al dio un poco il dorso. La sconvenienza di tale atteggiamento avrebbe gran peso, se da quell' indizio delle basi dovesse di necessità inferirsi la posizione obliqua dei due eroi. Ma questo io non credo; e però stimo di tenere altro cammino per determinare i due lati del frontone.

Pare a prima giunta che l' antico descrittore metta fra le due ali un parallelismo perfetto; ma considerando meglio le sue parole si vede, che nel lato da lui descritto in primo luogo (non diciamo per ora che sia dr. o sin.) abbia trovato chiaro e patente uno schema, che egli espone con parole abbondanti e nettezza di particolari. Nell' ala, invece, che descrive in secondo luogo, enuncia la stessa disposizione, ma meno precisamente. Difatti per la prima ala dice, che l' auriga sedeva innanzi ai cavalli, per la seconda annuncia semplicemente un auriga. Nella prima ala i due uomini senza nome son in atto di servire ai cavalli; nell' altra sono bensì definiti col loro ufficio di palafrenieri, ma non è detto che stessero effettivamente a reggere i freni. Forse per la vegetazione cresciuta in quella parte del frontone, o per qualsiasi altro impedimento, non potè riconoscere esattamente la figura che veniva dopo Pelope ed Ippodomia e le due altre che succedevano alla quadriga. Regolandosi col criterio della simmetria disse, che erano l' auriga di Pelope e i due palafrenieri; ma dall' assenza di ogni altro particolare possiamo inferire, che egli, più che vedere la simmetria, l' argomentava, ovvero credeva che ci fosse.

Le statue che vengono dopo le centrali hanno, con la loro veduta laterale e con la faccia posteriore lavorata imperfettamente, un posto quasi sicuro.

E però se esse rispondono alla descrizione di Pausania nel modo che l' ho intesa, si trarranno dietro per necessaria conseguenza le statue centrali. Val dire, che Oinomao e Sterope dovranno andare dalla parte, in cui l' auriga sta seduto innanzi ai cavalli e i due palafrenieri tengono le redini, mentre Pelope ed Ippodamia staranno dalla parte, in cui non si avvera lo schema anzidetto.

Ci sono due statue virili inginocchiate, le quali, ad onta delle lievi differenze nel vestimento e nella inclinazione del corpo, hanno fra loro tanta affinità, che Treu e Furtwängler giustamente le misero l' una dopo l' altra come palafrenieri ministranti la quadriga a sin. del riguardante, essendo verso dr. la loro veduta laterale.

Il necessario correlativo di queste due figure è l' auriga seduto innanzi ai cavalli; perchè soltanto così e in quella posizione egli è nella impossibilità di governarli, e quindi si giustifica il fatto delle redini affidate ad altre persone. Benissimo risponde a tale esigenza la statua più danneggiata del frontone, la quale è certamente seduta, e nulla vieta che stesse rivolta contro i cavalli. Non tenendo essa le redini, poteva essere caratterizzata come auriga dalla frusta, che forse aveva in una mano.

La riunione così fatta dell' auriga e di due palafrenieri in un medesimo lato del frontone, mentre risponde a puntino a quanto dice Pausania dell' ala, dov' era Oinomao con Sterope, ci dimostra ad un tempo che quella parte di frontone stava a dr. di Zeus.

Affatto discordante dalla descrizione di Pausania è la statua di fanciulla inginocchiata, nella cui umile attitudine riconobbe felicemente Kekule von Stradonitz il carattere dell' ancella. Quindi il naturale suo posto è ai piedi di una delle due donne; e la sua veduta laterale verso sin. portando che ella stia presso l' eroina che è su la dr. dello spettatore, essa viene a collocarsi nell' ala descritta in secondo luogo da Pausania, quella in cui sono Pelope ed Ippodamia. Questa fanciulla ha dunque il medesimo posto, che nell' altra parte del frontone è occupato dall' auriga, e invece qui l' auriga sta dietro ai cavalli, e dopo di lui viene il giovane accoccolato, che scherza col proprio piede.

Resta a determinare quale sia Sterope e quale Ippodamia delle due donne in piedi. Curtius, Kekule von Stradonitz e Six han ritenuto, che la compagna di Oinomao sia quella con le braccia ripiegate sul petto; ma agli altri è parso, che tale attitudine più modesta convenga meglio alla più giovanne, ad Ippodamia. Essendo collocato Pelope alla sinistra di Zeus, e davanti alla quadriga di lui stando la fanciulla inginocchiata, non può esser dubbio che fra Pelope e la giovanetta sia da collocare appunto la donna con le braccia ripiegate, perchè così Ippodamia è riunita alla fanciulla con un legame morale. Quella, infatti, avendo il collo manifestamente piegato in giù e verso la dr. dello spettatore, sembra che guardi l' ancella inginocchiata, la quale si china per legarle un calzare.

In tal modo collegando il testo di Pausania all' esame del monumento si può affermare, che nell' ala a dr. di Zeus (sin. del riguardante) stavano Oinomao

barbato e con la clamide, Sterope che porta la sin. alla spalla, Myrtilo seduto innanzi ai cavalli, indi la quadriga, i due uomini inginocchiati che tengono le redini, e il fiume Kladeos che giace di fianco. Nell' ala a sin. di Zeus (dr. del riguardante) stavano Pelope imberbe, Ippodamia dalle braccia ripiegate sul seno, la giovanetta inginocchiata, la quadriga, l' auriga Killas, il giovane che si tocca il piede, il fiume Alfeo coricato bocconi.

Contro il collocamento di Oinomao alla dr. del nume si son fatte valere due obiezioni: lo sguardo di Zeus a lui benevolo, e il posto di buon augurio, che ei veniva a prendere alla dr. del dio.

La prima obiezione non ha fondamento. Perchè se la statua di Zeus, priva della testa, serba tanta parte del collo, da mostrare che il capo era piegato verso la dr., niuno può dire, mancando la testa, se gli occhi esprimessero un sentimento di benevolenza o di corruccio. Più probabilmente, come sostiene il Wernicke, il dio non guardava nè ad Oinomao, nè ad altri, ma all' ara che gli stava ai piedi. Infatti il momento rappresentato nel frontone è, come dice Pausania, la preparazione alla corsa dei carri; ma non la preparazione materiale, perchè i cavalli sono già attaccati, infrenati e pronti a partire; sibbene la preparazione morale, ossia l' offerta, che gli eroi stanno per fare al nume, prima d' incominciare la corsa. Oinomao aspetta che Sterope gli porga la tazza per fare la libazione propiziatrice, e quella medesima tazza prenderà poi Pelope per fare la sua offerta. In questo momento, al quale ben si addice l' ozio, in cui sono gli aurighi seduti, è naturale che Zeus guardi all' ara che stava a terra.

Quanto all' altra obiezione, io so che ella nasce dalla considerazione di tutta quanta l' arte greca, e che abbia essa sola mosso i più autorevoli archeologi a stiracchiare il senso delle parole di Pausania; poichè pensavano, che il segno del favore divino verso Pelope avesse dovuto entrare nella composizione, per far presentire l' esito finale della lotta. Ma l' autore delle statue di questo frontone, per i suoi caratteri speciali, merita di essere studiato serenamente; e prima di farlo rientrare nella legge comune è d' uopo considerare se egli rappresenti un caso particolare.

Innanzi tutto è un forte verista. La figura di vecchio, che per noi è l' auriga di Pelope, col torso ingrassato per gli anni, le carni del petto flosce e pendenti, la fronte calva e le labbra tumide, è l' esempio più vivo del realismo dello scultore. Anche la posa del giovinetto che si tocca il piede e quella dei due fiumi sono colte sul vivo. Le vesti cadono come possono cadere, senza alcuno studio di quel decoro, di quella nobiltà, che si ammira nelle statue del Partenone.

Se nelle forme del corpo e negli atteggiamenti è realista, poteva esser naturalista anche nella composizione. E allora si comprende, che egli non si preoccupi in alcun modo del momento finale, ma tutto si restringa nel momento da lui prescelto: il futuro rimane nel suo sfondo lontano, e non s' intromette nell' ora presente per turbarne la genuina rappresentazione. Oinomao è il signore del luogo, Pelope è uno straniero. In queste condizioni, e volendo

restar nel vero, come poteva l' artista negare all' uno il posto che gli competeva, e dare all' altro una priorità ingiustificabile? Se avesse dato a Pelope il posto migliore, gli avrebbe anche data la coscienza del favore divino che lo proteggeva. Invece Oinomao e Sterope sono pienamente sicuri della vittoria, perchè l' una solleva baldanzosa il braccio, e l' altro fieramente guarda innanzi a sè, posando superbo la mano sul fianco. Mentre è evidente la riservatezza d' Ippodamia, e Pelope china pensoso lo sguardo a terra, perchè incerto, non soltanto del favore divino, ma anche della riuscita del tranello, a cui è ricorso. E per restare nel vero l' artista ha concesso ad Oinomao lo apparato d' un seguito relativamente ricco dandogli, oltre la consorte e l' auriga, due palafrenieri. Invece Pelope ha portato con sè l' auriga solamente; perchè la giovinetta inginocchiata, che sta dalla parte sua, è, come ancella di Ippodamia, della casa d' Oinomao, ed il giovanetto seduto a metà per terra è anch' egli, come le due figure di fiumi, uno spettatore e quindi una persona del luogo.

Questa piena rispondenza, quest' intimo accordo fra lo stile e la composizione, tra il concetto e la forma è la riprova migliore della verità della tesi.



Relief im vaticanischen Museum (Belvedere).

Matris cena.

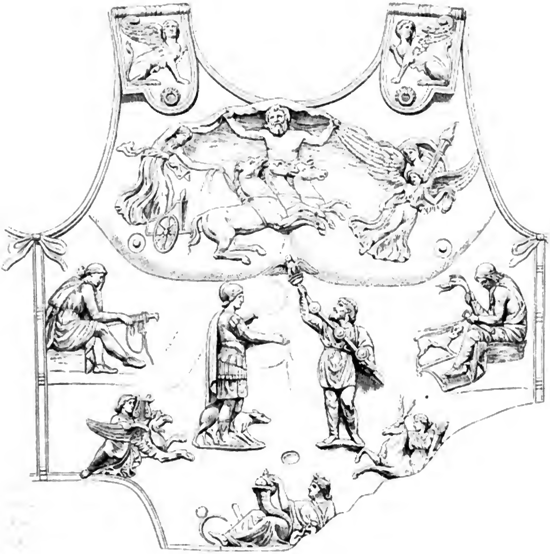
Von Albrecht Dieterich.

In mancherlei gesuchten Anspielungen antwortete Cicero (Epistulae IX 16) auf einen inhaltreichen Brief seines genussfreudigen und geistreichen Freundes L. Papirius Paetus. Der hatte ihn gewarnt den mächtigen Caesar, der damals (46) noch nicht aus Afrika zurück war, durch vorwitzige Scherze zu reizen und hatte selbst der ernsten Mahnung eine Anzahl harmloser launiger Bemerkungen beigefügt. Er habe in letzter Zeit (durch die Massregeln Caesars, Verschuldeten aufzuhelfen) soviel Verluste erlitten, dass er äussert sparsam leben müsse und den Freund nur zu ganz frugalen Mahlzeiten bei sich sehen könne, allenfalls zu einer *tyrotarichi patina*, einer Schüssel Häringssalat. Cicero antwortet ernst auf die Warnungen, lustig auf die Scherze (§ 7 ff.: *nunc uenio ad iocationes tuas . . .*). Er wünsche ja nicht allzu grossen Aufwand, wenn er komme. (§ 8): *nec tamen eas cenas quaero, ut magnae reliquiae fiant. quod erit, magnificum sit et lautum. memini te mihi Phameae cenam narrare.* Phamea war ein verschwenderischer Parvenu, der Diners im Stile des Trimalchio gegeben haben wird: *temperius fiat, cetera eodem modo,* setzt Cicero übermütig hinzu und fährt fort: *quod si perseueras me ad matris tuae cenam reuocare, feram id quoque . . .* aber das wirst Du nicht wagen; Du wirst schon von meiner jetzigen Üppigkeit gehört haben.

Kann wirklich von Diners, die die Mutter des Paetus giebt, die Rede sein? Diners, die Cicero nicht gern über sich ergehen lassen will? Das ist aus manchen Gründen nicht auszudenken. Die nächste Erwägung ergiebt, dass hier eine Anspielung versteckt ist, die einen äussersten Gegensatz gegen die *cena Phameae,* also zu *cenam* statt der Mutter einen Namen angiebt, der einen solchen Gegensatz bedeutet. Wir haben ja den Brief des Paetus nicht mehr: hatte er von einem berühmten Vertreter frugalster Kost, dem er jetzt folge, gesprochen?

Wer dieser Vermutung entsprechend sucht, hat alsbald gefunden. Athenaios II p. 44 d: Μᾶτρις δ' ὁ Θηβαῖος ὃν ἐβίω χρόνον οὐδὲν ἐσιτεῖτο ἢ μυρρίνης ὀλίγον, οἴνου δὲ καὶ τῶν ἄλλων πάντων ἀπείχετο πλὴν ὕδατος. Das steht in der

Liste der Enthaltsamen und Wassertrinker (Θηβαῖος ist aus Ἀθηναῖος längst verbessert nach Ptolemaios Chennos bei Photios cod. CXC 148ᵇ, wo die entsprechende Angabe steht). Es ist höchst wahrscheinlich, dass es der gleiche ist mit dem Asianer (Autor περὶ ὕψους c. 3), dem ὑμνογράφος, der das ἐγκώμιον Ἡρακλέους verfasste und Quelle Diodors für die Heraklesgeschichte ist (ich weise nur hin auf Bethes Zusammenstellungen und Ausführungen, Quaestiones Diodoreae p. 41 ff.). Ptolemaios Chennos hatte den Zug, dass der Rhetor Matris aus Theben ein so strenger Vegetarianer und Wassertrinker gewesen, nicht erst erfunden; der litteraturkundige Paetus konnte mündlich und brieflich diese Tradition erwähnen und Cicero ihm auf die scherzhafte Schwärmerei für seinen Matris antworten: *quod si perseueras me ad Matris tui cenam reuocare, feram id quoque* (dass *tuae* für *tui* geändert wurde, ist, da man später den Namen weder kannte noch erkennen konnte, selbstverständlich). So verstärkt sich das Andenken an einen berühmten Enthaltsamen, sei es dass er es wirklich gewesen oder nur im Gerüchte der Nachwelt; und man wird es verzeihlich finden, dass zur dankbaren Erinnerung an die anregendsten römischen Stunden der Schatten eines grossen Wassertrinkers beschworen ward: die Römer citirten ihn auch nur zum Scherz: quod si perseuero te ad Matris cenam reuocare, feras id quoque.



Der Panzerschmuck der Augustusstatue von Primaporta.

Von A. von Domaszewski.

Trotz der vielen und scharfsinnigen Behandlungen des Panzerschmuckes[1]) ist die historisch-politische Bedeutung der Darstellung nicht entsprechend gewürdigt worden. Schon die Göttergruppen, welche die Scene in der Mitte umschliessen, lassen erkennen, dass es sich hier nicht um einen einzelnen

1) Die Literatur, auf welcher meine Darlegung überall fusst, bei Helbig Führer I (1899) S. 7.

historischen Vorgang handelt, mag er auch noch so bedeutend sein, sondern dass Augustus' ganze Stellung als restitutor orbis Romani, um in der Sprache einer späteren Zeit zu reden, den Vorwurf des Künstlers bildet. Denn die Erde und der Himmel, also das Weltall, ist als Schauplatz gedacht. Diese Beziehung auf das Weltganze giebt dem Vorgang in der Mitte, der Rückgabe der von den Parthern erbeuteten Feldzeichen, eine Bedeutung, die über das Maass der persönlichen Grossthat des Kaisers noch hinausreicht. Die überragende Bedeutung ist klar darin ausgesprochen, dass es der Rächergott von Philippi selbst ist, der Mars ultor, der die Feldzeichen entgegennimmt. Denn dass dieser Gewappnete in imperatorischer Tracht kein Mensch ist, nicht Augustus selbst, noch weniger ein römischer Feldherr, zeigt eben jene göttliche Umgebung, in welche einen Menschen[1]) zu stellen für das wahre und feine religiöse Empfinden des Kaisers eine Blasphemie gewesen wäre. Wenn es also ein Gott ist, so sichert wieder der Wolf, der neben ihm steht, die Deutung auf Mars. Denn ein Raubthier, kein zahmes Hausthier[2]), ist hier dargestellt. Das zeigt die ganze Haltung des Thieres, die vorgesetzten Beine, die zurückgelegten Ohren, die vorgestreckte Schnauze, als ob das Thier seine blutdürstige Natur nur mit Gewalt zurückdränge. Die specielle Benennung als Mars ultor sichert die Bedeutung dieser Gestalt des Mars als Kriegsgott der iulischen Dynastie[3]) und die Bestimmung der Feldzeichen, welche zur ewigen Erinnerung in dem Tempel dieses Gottes aufbewahrt werden sollten. Ist also durch das Eintreten des Gottes der Vorgang über das Maass eines historischen Ereignisses hinausgehoben, so wächst seine Bedeutung noch durch die beiden Frauengestalten zur Rechten und zur Linken. Auch sie sind überirdische Wesen, Personificationen römischer Provinzen.[4]) Die Deutung der einen als Gallia ist durch ihre Attribute, das Ebersignum und die Trompete in Thiergestalt, ausser Zweifel gestellt. In der anderen, deren Wahrzeichen das Schwert[5]) ist, kann man nur Hispania erkennen. Der gladius Hispaniensis, welchen die Römer den Spaniern entlehnten und mit dem sie die Welt bezwangen, eignet sich als einziges Attribut für keine Provinz besser, als für Hispania. In der Formensprache der Kunst jener Zeit waren die Typen der provinciae des Weltreiches

1) Auch der Parther ist nicht ein einzelner Mann, sondern vertritt das ganze Volk.

2) Wie man den Hund als Wächter der Grenze neben einer Gottheit bildete, zeigt das Relief des Traiansbogens in Benevent Meomartini XVI. Petersen, röm. Mitth. 1892 S. 252. Dort ist der Hund mit Absicht neben Silvanus gestellt, er sitzt auf den Hinterbeinen und blickt zu seinem Herrn auf, um den Gott als den Schützer der Ackerflur, als Silvanus domesticus zu charakterisiren. Da in jenem Bilde die Virtus legionum (vgl. Religion des röm. Heeres S. 96) ihren Arm schützend um die Brust des Togatus legt, so ergiebt dies zusammen mit dem Silvanus domesticus die Bedeutung der Scene. Es ist die Ansiedlung der Veteranen aus den Bürgertruppen — Peregrine erhalten in jener Zeit niemals Landbesitz — in den Militärkolonien des Kaisers.

3) Religion des röm. Heeres S. 33.

4) Die Provinzen, nicht die Völker sind dargestellt. Eine Volksindividualität giebt es in dem Weltreiche der Römer nur insoweit, als ein Volk oder ein Stamm einem Verwaltungsgebiet, provincia oder civitas, den Namen giebt.

5) Die Form des Schwertes ist die des römischen Soldatenschwertes, des gladius Hispaniensis.

vollkommen ausgebildet und allgemein verständlich, wie das Auftreten der provinciae im Leichenzug des Augustus zeigt.[1])

Warum dem grossen Ereignis, dessen Schauplatz der Orient war, gerade diese Provinzen des Occidents, in der Haltung von Besiegten zugesellt sind, erhellt aus Augustus' eigenen Worten im Monumentum Ancyranum. Wie ihm nach der Neuordnung des Orients, die in der Rückgabe der Feldzeichen gipfelte, der Altar der Fortuna redux im Jahre 19 v. Chr. errichtet wurde[2]), so galt die Ara Pacis im Jahre 13 v. Chr. der Erinnerung an seine Rückkehr aus Hispania und Gallia.[3]) Die Neuordnung des Westens hat deshalb der Künstler symbolisch ausgesprochen durch die Aufnahme der Hispania und Gallia in den Bilderschmuck des Panzers. Aber auch den Osten hat Augustus in seinem Berichte über die Ara Fortunae reducis nicht im Allgemeinen genannt, sondern speciell als Syria bezeichnet. Wie jedes Wort in seiner Denkschrift, so hat Augustus auch die Bezeichnung dieser Länder mit Bedacht gewählt.[4]) Bei der Begründung des Principats hatte Augustus den Oberbefehl des Heeres nur in Syria, Hispania und Gallia übernommen. Das Bewusstsein dieser constitutionellen Schranken hat den Kaiser bestimmt, als er jene Denkschrift schrieb[5]), und hat nicht minder den Künstler geleitet, der nach den Intentionen des Kaisers schuf. Aber Augustus ist kein Mann eitler Ehren gewesen. Wie jene Altäre der Ausdruck wahrhafter Dankbarkeit sind für den Fürsten, der die Welt erlöst hat aus dem Elend beständiger Kriegsnoth, so ist auch der Panzerschmuck ein Symbol der Neuschöpfung des römischen Reiches.[6])

---

1) Dio 56, 34 τά τε ἔθνη πάνθ' ὅcα προcεκτήcατο, ἐπιχωρίωc cφίcιν ὡc ἕκαcτα ἀπεικαcμένα ἐπέμφθη. Späterhin sind es die provinciae schlechtweg. Beim Leichenzug des Pertinax erscheinen Dio 74, 4 τὰ ἔθνη πάντα τὰ ὑπήκοα ἐν εἰκόcι χαλκαῖc ἐπιχωρίωc ἐcταλμένα. Dass Dio die provinciae auch sonst als Völker ἔθνη bezeichnet, zeigt eben, dass unter den Severen die provinciae wieder zu Volksindividualitäten erwachsen.

2) 2, 29 Aram Fortunae reducis ante — vgl. Religion des röm. Heeres S. 43 — ae]des Honoris et Virtutis ad portam [Capenam pro reditu meo se]natus consacravit, in qua ponti[fices et virgines Vestales anni]versarium sacrificium facere [iussit, die quo consulibus Q. Luc]retio et [M. Vinuci]o in urbem ex [Syria redii.

3) 2, 37 Cu]m ex H[ispa]nia Gal[liaque rebus in his p]rovinciis prosp[e]re [gest]i[s] R[omam redii] Ti. Ne[r]one P. Qui[ntilio consulibu]s aram [Pacis A]u[g]ust[ae senatus pro] redi[t]u meo co[nsacrari censuit] ad cam[pum Martium, in qua ma]gistratus et sac[erdotes et virgines V[est]a[les anniversarium sacrific]ium facer[e iussit].

4) Den seltsamsten Einfall, der dem Prokrustesbett der Quellenkritik je abgezwungen wurde, hat Beck in der Mnemosyne 1898 p. 237 ff. geäussert, dass das Ancyranum nicht von Augustus geschrieben ist.

5) Schon die Verfasser der Kalendernotizen zum 12. October haben diese Feinheit der Unterscheidung nicht verstanden und statt ex Syria geschrieben ex transmarinis provinciis.

6) Weil die Tellus am untern Rande der Composition nicht die Erde schlechthin ist, sondern der orbis Romanus, deshalb hat der Künstler, wie Duhn mir bemerkt, die beiden göttlichen Zwillinge ihr zugesellt.



Relief im Casino Borghese.

Germia et Germocolonia.

Par L. Duchesne.

Il est maintenant bien établi[1]) que la *colonia Julia Augusta Felix Germe* se trouvait au sud du *Thymbres*, affluent du Sangarius, près de la localité appelée Mas'oud-keuï (Massik-keuï, Mas'oud-tchiflik, à deux heures au N. de Sivri-Hissar). Ptolémée mentionne cette colonie, connue aussi par des inscriptions et des monnaies. Elle se trouvait sur la route de Dorylée à Ancyre, en un point où cette route était rejointe à droite par une autre qui venait de Pessinonte.

Les notices épiscopales, depuis le VIIe siècle jusqu'au Xe et au delà mentionnent un évêché de *Germocolonia* parmi les suffragants de Pessinonte. C'est évidemment la même localité. L'évêque, il est vrai, ne se rencontre dans aucun concile avant celui de l'année 879; mais ce fait n'a rien d'étonnant, en égard au petit nombre des conciles grecs dont nous connaissons les signataires.

Outre ce siège, les notices épiscopales en marquent un autre, celui de *Germia* (τὰ Γέρμια), qu'elles rangent, non parmi les suffragants, mais parmi les évêchés autocéphales ou archevêchés. M. Ramsay a identifié[2]) les deux sièges. Il est vrai que certaines localités, d'abord sièges suffragants, puis devenus archevêchés, se rencontrent parfois dans les notices en deux endroits, parmi les archevêchés et parmi les suffragants; en leur donnant la place correspondant à leur nouvelle situation on a oublié de les effacer à l'endroit où ils avaient dû figurer d'abord. Mais ce cas est rare; je ne le constate que deux

1) *Journal of hellenic studies*, t. XIX p. 85 (Anderson).

2) *Historical Geography of Asia Minor*, p. 224.

fois seulement, à propos de Mésembria et de Trébizonde. Il ne faut pas trop insister sur une possibilité aussi chétive.

D'autant plus que, dans l'espèce, trois circonstances favorisent la distinction. D'abord la différence des noms: τὰ Γέρμια et ἡ Γερμοκολώνεια, l'un au pluriel, l'autre au singulier, l'un formé simplement du radical ΓΕΡΜ, l'autre formé de ce radical et du mot latin *colonia*. Il est naturel de croire que ces différences correspondent à une distinction réelle des localités.

D'autre part les deux sièges de Germia et de Germocolonia se rencontrent ensemble, non seulement dans les anciennes rédactions des notices, souvent retouchées par des particuliers, mais encore dans les nouvelles, qui dérivent toutes d'une recension officielle, exécutée vers l'an 900, sous le règne de Léon le Sage. Ici les erreurs dont s'autorise M. Ramsay n'ont guère pu se reproduire. On a dû corriger les fautes qui s'étaient glissées dans les anciens textes. De fait, on n'y trouve plus la double mention de Mésembria et de Trébizonde.

En troisième lieu, le concile de 879 nous offre deux archevêques de Germia et un évêque de Germocolonia. La dualité s'explique par ce fait que ce concile réunit les deux épiscopats procédant de l'ordination de Photius et de celle d'Ignace; nombre de sièges y figurent deux fois, représentés par l'évêque ignatien et par l'évêque photien. Mais trois évêques pour le même siège, c'est ce qui est inexplicable.

Il n'y a donc pas lieu de corriger les listes d'évêchés: il faut maintenir la distinction entre Germia et Germocolonia.

Mais qu'était-ce que Germia? Car enfin si la colonie romaine de Germé a, sinon une histoire, au moins des documents qui permettent de constater son existence depuis les premiers temps de l'empire, Germia n'apparait nulle part avant le temps de Justinien.

Au concile de 553 on trouve la signature d'un *Menas episcopus de Myriangelis*. Théophane nous explique ce vocable en notant, à l'année 563, que Justinien se rendit en pèlerinage ἐν τοῖς Μυριαγγέλοις, ἤγουν ἐν Γερμίοις, πόλει τῆς Γαλατίας. De plus, la vie de s. Théodore le Sycéote, publiée par les Bollandistes au 22 avril[1]), parle souvent de l'évêque de Germia. On y voit (c. 65) que cet évêque accueillit un jour Théodore dans le „temple vénérable de l'Archange". Deux monastères de Germia (τῶν Γερμίων) sont mentionnés dans les actes du VIIe concile œcuménique (787).

Germia était donc, avant tout, un sanctuaire, un lieu de pèlerinage, et cela dès les temps de Justinien, qui lui donna des marques de sa dévotion. C'est tout-à-fait l'équivalent de la localité des Euchaïtes (τὰ Εὐχάϊτα)[2]), qui fut

1) Cette vie est d'un indigène, contemporain du saint et fort au courant de la géographie du pays galate. Texte grec dans le Μνημεῖα ἁγιολογικά de Théophile Iohannis, Venise 1884, p. 361.

2) A propos d'*Euchaïta*, je dois protester contre une imputation de M. Ramsay dans son *Historical Geography of Asia Minor*, p. 319 et suiv. Il m'accuse d'avoir identifié cette localité avec la ville de Safaramboli, laquelle en est sûrement très éloignée. Cette identification a été faite, en réalité, par un jeune savant (*Bull. de corresp. hell.* 1889 p. 297), d'après une inscription trouvée par lui et sur laquelle

d'abord comprise dans le territoire d'Amasie et dans le ressort métropolitain de cette ville, mais qui, vers le même temps que Germia, acquit le rang de cité[1]) et figure, dans les notices épiscopales, non parmi les suffragants d'Amasie, mais parmi les archevêchés autocéphales. On sait d'ailleurs que Justinien a donné le rang de cité, et même de métropole, à beaucoup de localités qui n'avaient pas ce rang avant lui; il suffira de citer Doara et Mocissos en Cappadoce; on pourrait faire une longue énumération des promotions de cette nature.

Où était Germia? En Galatie, nous dit Théophane; dans la Galatie IIe d'après les anciennes notices épiscopales. De la vie de s. Théodore le Sycéote il résulte qu'elle n'était pas très éloignée du monastère où vécut ce saint personnage. Ce monastère se trouvait dans la montagne actuellement appelée *Kyz Tepesi*, vers le confluent du Siberis et du Sangarius, à l'endroit où ce fleuve tourne décidément à l'ouest.[2]) Germia était plus voisine du monastère que Pessinonte (c. 88). Tout cela est peu clair. Cependant il semble que l'on doive chercher Germia dans le grand coude du Sangarius, sur la rive droite du *Thymbres*. C'est la même région que celle où se trouvait aussi la colonie de Germé. Il est fort possible que les deux noms, si ressemblants, aient une commune origine et que le lieu dit τὰ Γέρμια ait fait d'abord partie du territoire de la colonie. Je serais même porté à croire que, l'importance de la colonie ayant décliné, le centre de la cité et le siège épiscopal ait été d'abord à Germia, puis que, par la suite on se soit décidé à faire revivre, sous forme d'évêché, la vieille colonie quelque temps délaissée. Ce qui me suggère cette conjecture c'est que Germia est mentionnée seule par Hiéroclès, à l'exclusion de Germocolonia. De telles nécessitudes ne sont pas rares dans l'histoire des cités d'Asie-Mineure. Orkistos et Tricomia (Troenades), deux localités de la Galatie salutaire les ont traversées.

Sur tout ceci, pourtant, il faut attendre beaucoup du progrès de l'exploration archéologique.

---

il m'avait consulté. Je lui donnai à propos de ce texte quelques renseignements bibliographiques ou historiques, dont il me remercie empressément à divers endroits de son travail. Quant à la question de topographie, je n'ai pas eu à m'en mêler. M. Ramsay n'aurait pas dû dire que mon jeune correspondant *merely expresses the opinions communicated to him by M. l'abbé Duchesne*. Cf. *Bull. crit.* t. XIV p. 162, *note*.

1) Justin. *Nov.* 28.

2) L'exploration citée plus haut (*J. of hell. st.* t. XIX) de MM. Crowfoot et Anderson, a jeté beaucoup de lumière sur la topographie de la Galatie et, en particulier, sur l'emplacement des localités mentionnées dans la vie de s. Théodore le Sycéote.

Sardinische Reiseerinnerungen,

namentlich aus Tharros.

Von F. von Duhn.

Durch W. Helbig hörte ich 1876 zuerst von Tharros sprechen. Er war von einer Orientirungsfahrt nach Sardinien zurückgekehrt und mit der ihm eigenen liebenswürdigen Mitteilsamkeit bestrebt, uns jüngern Capitolgenossen von jener merkwürdigen Insel zu erzählen. Vor wie nach der Reise bildete Tharros, täuscht meine Erinnerung mich nicht, den Mittelpunkt seiner Gespräche. Der Wunsch, Tharros einmal zu besuchen, wurde damals in mir erweckt und blieb seit der Zeit rege. 1893 konnte ich ihn erst erfüllen.

Helbig's Cenni sull' arte fenicia (Ann. 1876) sollten, als Brief an Spano gerichtet, dazu beitragen, die sardinischen Fabeln von einer ägyptischen Colonisation der Insel zu beseitigen. Sie erfüllten nicht nur vollständig diesen Nebenzweck, sondern haben, zunächst angeknüpft an die Funde im fondo Bernardini bei Praeneste, Luft und Licht gebracht in einige der wichtigsten Fragen der älteren Cultur- und Handelsgeschichte von Mittelitalien. Wir Jüngeren standen damals ohne Skepsis der durchschlagenden Beweisführung dieser berühmten Abhandlung gegenüber. Was Spätere über das hier einschlägige und von Helbig im Princip klar und scharf geordnete sardinische Material gesagt haben — ich nenne namentlich Meltzer, Gesch. der Karthager I (1879), Pais, La Sardegna avanti il dominio dei Romani (1881), Ebers, Antichità sarde e loro provenienza (Ann. 1883), Perrot's Hist. de l'art III — fusst auf Helbig, baut hier und da nützlich weiter, aber stösst nichts Wesentliches um.

Dagegen wird neuerdings von einigen Seiten vermutet[1]), dass Import, wohl auch Herstellung mancher von Helbig für phönikisch gehaltenen Gegenstände den ionischen Griechen, z. B. Phokaeern, oder Lydern, kleinasiatischen

1) z. B. von Dümmler, Jahrb. II, 90. Studniczka, Ath. Mitt. XII, 10. Reisch bei Helbig, Führer II, 346. 398 u. a. Schon Bonner Stud. f. R. Kekulé 28, 47 (= Bull. di paletn. XVI 119, 47) bezweifelte ich die Beweiskraft des Fibelarguments. In karthagischen Gräbern ist freilich bis jetzt keine einzige Fibel gefunden, wohl aber in sicher punischen auf Sardinien, z. B. bei Nora (Mus. Cagliari) und, sogar von recht altem Typus, in Syrien selbst, in Tartûs, jetzt im Ashmol. Museum in Oxford. Die Fibelsitte war bei den Semiten nicht so allgemein, wie bei den Griechen, was aber keineswegs berechtigt, ihnen rundweg Kenntniss und Fabrikation der Fibel abzusprechen.

Dorern u. a. gehöre; namentlich trifft dieser Verdacht Metallobjecte aus der Gruppe, welche auf dem Continent durch das caeretaner Grab Regulini-Galassi, das Grab[1]) Bernardini von Praeneste, die tomba del duce von Vetulonia, die tomba dell' Iside von Vulci am hervorragendsten vertreten ist. Nachdem nunmehr auch Böhlau's mit Spannung erwartetes Buch[2]) keinen neuen aus wirklichen kleinasiatischen Fundthatsachen geschöpften Beweisgrund für diese Ansicht gebracht hat, vermag ich methodischer Weise nur den Wunsch auszusprechen, man möge an den wohlbegründeten Ergebnissen Helbig's, im Grossen und Ganzen wenigstens, so lange festhalten, bis uns etwa Nekropolen griechischer Mutterländer oder der Colonieen eines andern belehrt haben werden. Ich gebe natürlich zu — meine eigenen Darlegungen über phönikisirenden Import in Kyme und Sicilien[3]) mögen als Beleg dienen — dass vielfach auf Kosten der Griechen den Phönikern bezw. Karthagern zu viel zugewiesen ist. Helbig selbst würde z. B. die Elfenbeinsitula von Chiusi jetzt schwerlich noch für karthagisch erklären, zu deren Ornamentik Gewänder einer in Akropolisscherben erhaltenen attischen sf. Vase nunmehr die schlagendste Parallele bieten, deren vom Widder getragener Odysseus ebenso wiederholt schon früher in Griechenland selbst vorkommt.[4])

Eingehende Vergleichung des oben durch jene Hauptgruppe bezeichneten mittelitalischen Materials mit dem Bestande der sardinischen und karthagischen Sammlungen, die ich in den letzten Jahren zweimal anstellen konnte, ergibt bei manchen Verschiedenheiten, die sich z. T. aus dem etwas höheren Alter der festländischen Gruppen erklären, doch viel Verwandtes. Ich nenne beispielshalber als unmittelbares Vergleichsstück zu Regulini-Galassistücken aus dem Museum in Cagliari eine goldene Gürtelschliesse feinster Granulirarbeit, mit den bekannten Halbschilden geschmückt (aus Tharros), mehrere Bruchstücke ähnlicher Schliessen, ein gleichartiges Stück aus Tharros (früher S. Chessa) in Sassari (Museum), zwei silberne Schalen der bekannten Art, allerdings nur mit ziemlich rohem Ornament geschmückt und sichtlich etwas jünger, wie die festländischen oder gar die kyprischen Stücke u. a. m. Ueberhaupt ist reichliches Auftreten von Silber — das zeigen grade die punischen Gräber Sardiniens — immerhin auch für die Beurteilung festländischer Gruppen von Belang; denn dies Product Spaniens scheint einem grossen Teil auch der griechischen Welt, trotz Pontos, Thrakien und Laurion, namentlich in der älteren Zeit durch Vermittelung der Phöniker bezw. Karthager zugekommen zu sein. Wo Silber fehlt oder selten ist, wird man auch sonst wenig oder nichts Phönikisches oder Phönikisirendes finden.[5])

1) Grab: Pasqui, Not. d. sc. 1897, 256, 1.

2) Aus griech. u. ital. Nekropolen, 1898.

3) Riv. di storia antica I 3, 54.

4) Vase von Aegina: Ath. Mitt. XXII (1897) Taf. VIII, 327—330. S. auch Böhlau, Jahrb. II, 62. Schumacher, Praenest. Cista 52—55. Karo, de arte vascul. antiquiss. 20—21. Ich stehe auch bei Beurteilung dieser Dinge durchaus auf dem vorsichtig und methodisch formulirten Standpunkt Gsell's, F. de Vulci 419—21 not.

5) S. auch N. Heidelb. Jahrb. 1892, 82—83.

Gegenüber diesen der Regulini-Galassigruppe entsprechenden Fundstücken auf Sardinien steht nun als wichtig das gänzliche Fehlen keramischer Funde archaischer Zeit, die mit einiger Sicherheit auf Herkunft aus ostgriechischen Gegenden wiesen. Nur unter den so leicht von Hand zu Hand gehenden und sich lange erhaltenden Skarabaeen[1]) mögen einige altionisch sein bezw. aus dem griechisch-phönikischen Grenzgebiet, z. B. Rhodos, Cypern, Naukratis stammen.

Von der wohl noch als offen zu betrachtenden Schardanafrage abgesehen scheint es, als ob die mit dem Namen „mykenisch" bezeichnete Cultur des östlichen Mittelmeerbeckens auch bis Sardinien ausgestrahlt sei; schwach freilich, denn in den Sammlungen des Landes ist mir nichts Mykenisches aufgestossen — Uebersehen ist freilich möglich —, doch haben die Fälscher der Urkunden von Arborea auf einigen mit figürlichen Darstellungen bedeckten Blättern, von denen ich Nachbildungen bei W. Förster in Bonn sah, „mykenische" Gegenstände copirt, die ihnen nur innerhalb ihres damaligen Gesichtskreises vorgekommen sein können.

Die folgenden geometrischen, allmälig zuerst vegetabilisches, dann figürliches Ornament aufnehmenden Perioden, auch die „protokorinthischen" Stufen sind in Karthago vertreten, wenn auch nicht sehr zahlreich[2]); auch eine höchst interessante altionische sf. kleine Vase ist in Karthago: alle diese nach-mykenischen Stufen, ebenso die in Sicilien, namentlich an der Südküste häufigere Inselkeramik (ein melisches Fragment aus Selinus liegt z. B. im Museum von Castelvetrano) und sog. Rhodisches fehlen auf Sardinien, bis auf einige — ganz wenige — spät protokorinthische Väschen aus „Suli" (Sulcis?) in der kleinen Sammlung des Collegio in Moncalieri bei Turin, und aus Tharros (wenn die Herkunft zuverlässig ist) in der Sammlung Garovaglio in Loveno am Comer See, sowie zwei solche späte Väschen — ein schlauchförmiges Alabastron und eine Lekythos — in der früheren Sammlung Gouin in Cagliari. Die griechische Keramik setzt eigentlich erst ein mit einigen schlechten „korinthischen" runden Alabastren und Dosen, einer den kyprischen ähnlichen „Feldflasche" (aus Tharros, Mus. Sassari) und einigen wenigen schwarzfigurigen Vasen, welche nicht älter sind, eher einige Decennien jünger, als die Mitte des sechsten Jahrhunderts.

Dies war genau die Zeit, in der Sardinien zuerst ernsthaft in den Horizont der Griechen tritt, selbstverständlich im Gefolge der phokäischen Festsetzung auf Corsica[3]); denn seit der westliche Vorstoss der Knidier und Rhodier um 580 bei Lilybaion durch Karthago zurückgewiesen und die karthagische ἐπικράτεια auf Sicilien fester zusammengeschlossen war, fehlte für griechische Schiffe Veranlassung und Sicherheit, Sardinien auf dem nächsten und naturgemässen Wege von SO. zu erreichen; es ist bezeichnend auch für die poli-

1) Unter den veröffentlichten sind es z. B. einige auf den Tafeln zu Lamarmora's Abhandlung: Memor. d. Accad. di Torino Ser. II, Bd. XIV. Mehr in den öffentlichen und privaten Sammlungen Sardiniens.

2) Im Mus. St. Louis (aus Karthago), im Bardomuseum (aus andern Fundorten).

3) Pais, Sardegna 53.

tische Anknüpfung der Insel an die ἐπικράτεια, dass auf der Südostspitze, ihrem Sicilien nächsten Punkt, eine Filiale der Astarte auf dem Eryx erstand.[1]) Ausser dem Namen wissen wir vom griechischen Olbia leider immer noch nichts: gelingt es einmal, die griechische Nekropolis von Olbia zu finden, so werden wir wissen, ob wir mit Pais (Sardegna 1881) sechstes oder mit Pais (intorno alla storia di Olbia, vor Tamponi's Silloge epigrafica Olbiense 1895) viertes Jahrhundert als Gründungszeit anzunehmen haben. Ich wäre mehr für den ersteren Ansatz; auffällig bleibt zwar, auch nur mässige Bedeutung eines griechischen Olbia vorausgesetzt, das gänzliche Fehlen älterer griechischer Einfuhrwaaren im ganzen nördlichen, insbesondere nordöstlichen Teil der Insel; man beachte auch, dass bis jetzt keine Münzen Olbias bekannt sind.

Nur in Olbia konnten Griechen Herren sein, bis Karthago sie auch von dort verjagte. Ueberall sonst lief Karthago den Griechen den Rang ab und setzte sich seinen Grundsätzen entsprechend fest, wo nautische und strategische Sicherheit sowie commercieller Vorteil geboten war: so ist Cagliari naturfest durch seine Burghöhe und die Lagunen, Nora isolirt auf weit ins Meer vorspringender Felsenhalbinsel, ebenso Tharros, Sulcis sogar ganz auf vorgelagerter Insel (vgl. Thukyd. VI, 2); gewiss sind das Alles karthagische, nicht etwa ältere „phönikische“ Gründungen. Und wenn sich auch Karthago auf dem platten Lande des westlichen und südlichen Teils der Insel zur Zeit des ersten punisch-römischen Vertrages noch nicht völlig als Herr fühlen konnte, so beanspruchte es doch von Etruskern, Italikern und Griechen[2]) die Anerkennung seines Herrschaftsrechtes, während es beim zweiten Vertrag auch in der Lage war, diese Anerkennung wirklich durchzusetzen.[3])

Erklärt sich somit das Fehlen altgriechischen Imports aus der Zeit vor der karthagischen Festsetzung aus noch ungenügender Bekanntschaft der Griechen mit der Insel, wohl auch beim barbarischen Charakter ihrer Bevölkerung noch ungenügender Aufnahmefähigkeit derselben (ähnlich wie in Ligurien), so ist das ausserordentliche Zurücktreten griechischer Producte von eben jener Zeit ab, wo ionische Weise und Politiker zur Besiedelung der Insel aufforderten, erklärt durch das rasche Zugreifen Karthagos dort, wo eine Besiedelung und Anknüpfung von Handelsbeziehungen grösseren Stiles zunächst allein fruchtbar werden konnten, d. h. an der Südseite und im Westen: nur dort war die Insel wirklich εὐδαίμων zu nennen. Also das Fehlen paralleler griechischer Keramik und die zur Erklärung dieser Thatsache dienenden allgemeinen geschichtlichen Erwägungen machen es so gut wie gewiss, dass die „phönikisch“ aussehenden metallischen Fundstücke aus den südlichen und westlichen Nekropolen der Insel thatsächlich phönikisches bezw. karthagisches Fabrikat sind, wodurch der

1) S. meine Darlegungen „Aus dem class. Süden“ 71.

2) Ich fasse den ersten Vertrag als nur für das von etruskischer Herrschaft frei gewordene Rom hergestelltes und entsprechend umredigirtes Ratificationsinstrument eines Vertrages, wie er mit Etruskern und unteritalischen, sicilischen und massaliotischen Griechen ähnlich bereits länger bestanden haben mochte. S. Riv. di stor. ant. I 3, 57 not. 20.

3) S. die treffenden Darlegungen von Pais, Sardegna 63—64.

Rückschluss auf Zuteilung mancher verwandter Stücke auf dem Festland gegeben ist.

Und durch Vermittelung karthagischer Händler werden auch die griechischen Vasen und Terracotten auf die Insel gelangt sein, die, an Zahl und Bedeutung überhaupt gering, denjenigen Arten entsprechen, welche auch den Vasenbestand der sicilischen Nekropolen von der Mitte des sechsten Jahrhunderts bis zu den Perserkriegen darstellen, wie sie sich von eben jener Periode ab auch in den Gräbern Karthagos und weiter südlich finden: eine kleine Gruppe echt attischer, wenn auch einfacher Gefässe, deren Fundort im südlichen Tunis, unweit Gabes, feststeht, darunter z. B. Lekythen mit schwarz aufgemalten Palmetten u. dgl., hat kürzlich Baron v. Bernus auf Stift Neuburg erworben. Dass nach der Kampfperiode, die durch die Schlachten von Himera und Kyme markirt ist, für längere Zeit rotfigurige Vasen in den Gräbern Karthagos, wenn auch nicht völlig verschwinden, so doch recht spärlich werden, ist eine Thatsache, die durch die ausserordentliche Seltenheit ebensolcher Vasen in Sardinien als nicht zufällig erwiesen wird. Dass andererseits die ältesten griechischen Importstücke von Belang kaum über die Mitte des sechsten Jahrhunderts hinaufzugehen scheinen, jenen Zeitpunkt, wo die Expedition des Malchus von ersten kriegerischen Zügen grösseren Stils im Innern der Insel Zeugniss ablegt, möchte auch für die Datirung der phönikisch-karthagischen Gegenstände Sardiniens von Wichtigkeit sein. Dass ihre Einfuhr sich durch eine lange Zeit hindurch erstreckt haben müsse, betont Schiapparelli[1]) mit Recht, schiebt aber den Anfang gewiss zu hoch hinauf, wenn er als „momento culminante“ dieser Einfuhrperiode einen Zeitpunkt „non molto anteriore al settimo secolo“ ansieht. Aelteres hieroglyphisch gegebenes Datum beweist ja z. B. bei Skarabaeen nie für den Zeitpunkt ihrer Deposition, nicht einmal ihrer Herstellung. Die wichtigeren Küstenpunkte waren natürlich schon vor Malchus von den Karthagern besetzt, sodass in ihren Nekropolen gefundene Gegenstände allenfalls noch um einige Decennien hinaufgerückt werden können und damit der Regulini-Galassiperiode[2]) noch näher kommen.

Fremd sind jedoch den sicilischen und unteritalischen Nekropolen die sog. tyrrhenischen Amphoren; und um so beachtenswerter erscheint mir daher ein gutes Exemplar jener Gattung, das in Tharros gefunden, mit der Sammlung Chessa in das Museum von Sassari gekommen ist und umstehend zum ersten Male abgebildet wird.[3])

---

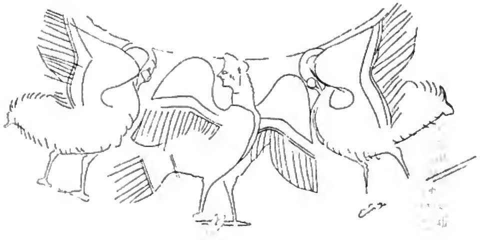
1) Not. d. scavi 1887, 124.

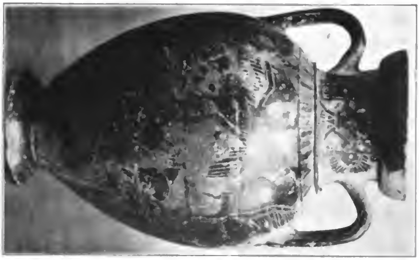
2) Gegen Montelius' überraschende Chronologie hat Karo, Bull. di paletnol. ital. XXIV (1898), 149—161 die übliche Ansetzung dieser Gruppe vortrefflich verteidigt.

3) Von Crespi, Catal. Chessa p. 62—65 beschrieben, von Spano, Bull. arch. sardo VIII (1862), 135 als „trovato ultimamente in Tharros“ erwähnt. Nachdem ich die Vase im J. 1893 in Sassari gesehen, hat Hr. Usai Vallero in Sassari die grosse Freundlichkeit gehabt, die Negative, welche der Abbildung S. 63 zu Grunde liegen, für mich herstellen zu lassen. Auf die Wichtigkeit der Vase wurde im J. 1875 bereits Helbig aufmerksam, der sie damals durch de Sanctis zeichnen liess (App. der röm. Inst. Mappe 23 Bl. 57. Mitteilung R. Zahn's); diese vom Sekretariat des römischen Instituts gütigst zur Verfügung gestellten Zeichnungen sind umstehend auf S. 62 und 64 wiedergegeben.



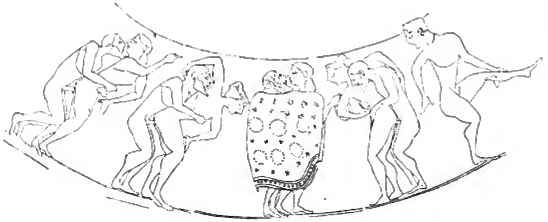
Die Amphora ist gut erhalten und 0,42 hoch. Die Einteilung ist die bei den „tyrrhenischen" Amphoren gewöhnliche, die Mündung scharf abgesetzt vom Halse, dieser wieder durch flachen Reliefstab getrennt vom Körper des Gefässes, dessen oberen Teil die Hauptdarstellung schmückt, während zwei durch schwarze Linien getrennte an Bedeutung zurücktretende Streifen den unteren Teil der Amphora umziehen. Ein niederer Strahlenkranz schliesst weiter unten den Gefässkörper ab, der von einem kräftig gedrungenen Fuss von der Form des umgedrehten Echinos getragen wird. Im Durchschnitt runde Henkel verbinden Schultern und Hals und teilen den Hauptstreifen derartig, dass naturgemäss eine Vorder- und eine Rückseite entsteht. Die letztere wird durch











einen Vogel mit weiss übermaltem Frauenkopf zwischen zwei Schwänen geschmückt, während die Vorderseite ausgefüllt wird von vier mit entschiedenem Temperament entworfenen obscönen Gruppen und einem vor dem üblen Beispiel der vier bärtigen Männer und ihnen willigen Frauen entsetzt davoneilenden aber sich doch umschauenden Jüngling. Interessant und neu ist die Verwendung des Mantels in der dritten Gruppe. Den Hals füllt das bekannte Lotospalmettenornament.

Keramisch und zeichnerisch unterscheidet sich diese Amphora von Tharros, bei der ein Hauptinteresse eben der Fundort bildet, mitten in rein karthagischem Handelsgebiet, in nichts von den übrigen Amphoren, Hydrien, Deinoi der bekannten, meistens ja im westlichen und südlichen Etrurien auftretenden Familie. Löschcke machte kürzlich darauf aufmerksam[1]), dass eine vollständige Amphora dieser Gattung auf Aegina gefunden ist; von freilich vereinzelten Stücken dieser Fabrik unter den Akropolisscherben machte mir R. Zahn Mitteilung.[2]) Während Löschcke früher mehr eine korinthische Verwandtschaft dieser Gruppe glaubte feststellen zu können[3]), treten neuerdings, je besser wir die ionischen und chalkidischen Kunstgattungen kennen lernen, die engen Beziehungen zu diesen scharf hervor.[4]) Es ist ja richtig, dass die wirklich leserlichen Inschriften auf diesen Vasen meistens attisch sind, wenn auch keineswegs immer correct geschrieben und meist bei Darstellungen weniger, bestimmter, auch sonst in Attika vertretener Mythen (s. u.); die grosse Masse besteht dagegen aus sinnlos zusammengestellten Buchstaben, gradeso wie auf Klein-

1) Athen. Mitth. 1897, 263.

2) Löschcke wies Jahrb. 1887, 278 auch auf die Tityosscherbe von der Akropolis (Ἐφ. ἀρχ. 1883 Taf. 3) hin. Die von ihm dort hingestellte Annahme, dass Fundort auf der Akropolis auch für attischen Ursprung beweise, wird er selbst jetzt nicht mehr aufrecht erhalten: sind doch manche völlig heterogene Scherben inzwischen auf der Akropolis zu Tage gekommen.

3) Arch. Zeit. 1876, 108—119. Vgl. Kretschmer, Vaseninschr. 102—103.

4) In ähnlicher Weise, wie Löschcke aus den Inschriften der Vase Berlin 1704 korinthische Vorlage meinte erschliessen zu können, liessen sich ionische Vorlagen ebenfalls aus Inschriften belegen, z. B. ΙΟΛΩV neben einer am besten Iolaos zu nennenden Figur im Amazonenkampf des Herakles auf der Amphora im Louvre Campana IV—VII, 1071 = Holwerda, Jahrb. 1890, 242, 6.

meisterschalen und ähnlichen ionischer Kunst nahestehenden Gruppen.[1]) Demgegenüber muss man sich fragen, ob wirklich eine attische Fabrik — deren Absatzgebiet überdiess auch wohl kaum ein so bestimmtes, scharf umgrenztes gewesen wäre — so „felsenfest", wie Löschcke meint, anzunehmen ist, oder ob nicht vielmehr schriftunkundige Vasenmaler nur auf einzelnen Vasen attische Schrift aus den dafür benutzten auch wohl keramischen Vorlagen mit herübergenommen haben: in dem Fall wäre ihre Fabrik, wenn auch nicht in Attika, so wenigstens in attischer Sphäre, etwa auf benachbarten, auch geographisch reiner ionischem Beispiel und ionischer Beeinflussung näheren Inseln zu suchen. Denn an der Einheitlichkeit des Fabrikationsorts kann wohl Niemand zweifeln, der einmal eine grössere Reihe dieser Gefässe, wie z. B. diejenige des Louvre, durchgesehen hat. Die Technik ist sowohl keramisch wie in Behandlung der Zeichnung, namentlich der eigentümlich flotten Gravirstrichelung, bei allen diesen Vasen durchaus gleich. In der Ornamentik dieser Vasenclasse herrscht grosse Gleichförmigkeit, ebenso in Behandlung der Thierfriese, in denen der Panther, seltener der Löwe, die immer weiblichen Sphinxe und die Vögel mit menschlichem, meistens weiblichem Kopf neben das alteinheimische Inventar getreten sind, vereinzelt (z. B. München 137) auch schon menschliche Figuren dazwischen erscheinen. Die gern in wappenartiger Gegenüberstellung angeordneten grossen Hähne sowie die Bildung zweier Panther mit gemeinsamem Kopf, auch Gesammtform und Raumeinteilung gehören zu den besonders augenfälligen Anklängen dieser Gattung an die ionische Familie der Dümmlervasen, während manches Andere zwingt, auch die Vurvávasen bei Beurteilung dieser „tyrrhenischen" Classe mit ins Auge zu fassen.[2]) Neuere reichliche Funde solcher Vurvávasen selbst und nächster Verwandter nicht nur in Boeotien, sondern auch auf Attika benachbarten Inseln, namentlich Keos, beweisen, dass auch für diese Familie „Attika" ein zu eng gefasstes Centrum war.

Ebenso ist der Kreis der Darstellungen stofflich ziemlich beschränkt und verrät, modern ausgedrückt, wenig literarische Bildung. Auf einer Reihe von etwa 65 derartigen Vasen, die ich mir zusammenstellte, sind aus dem troischen Sagenkreis nur fünf sichere Darstellungen, von denen vier sich mit Troilos beschäftigen, eine mit seinem Auszug, gefolgt von Kriegern und Polyxena, eine mit der Belagerung und eine dritte und vierte mit dem Kampf um seine Leiche (beide mit att. Inschriften, München 124 und Florenz), und die fünfte, vom Brit. Mus. aus Rom neuerworben[3]), den Tod der Polyxena in eigenartiger Weise darstellt (att. Inschriften). Aus sonstigen epischen Kreisen stammt Amphiaraos' Auszug (3) und die kalydonische Jagd (4, worunter Berlin 1706 mit attischen Inschriften). Aus den Heraklessagen erscheint am häufigsten (12) die

1) Schon Schumacher, Jahrb. 1889, 222, legte auf diese Erscheinung berechtigterweise Gewicht.

2) Beide Analogieen sind schon gebührend hervorgehoben von Gsell, Fouilles de Vulci 496—497. S. auch Hauser, Jahrb. 1893, 101.

3) Beschrieben von Walters, Athenaeum 1898, 681. Die Deutung der Vase Brit. Mus. II B 149 auf „Agamemnon in council" ist wohl ebenso fraglich, wie diejenige der dortigen Vase I, 428 des alten Katalogs auf Achill und Memnon.

Amazonenschlacht (bei Gsell, F. d. Vulci pl. V—VI mit attischen Inschriften), dann der Kampf mit Nessos (5), mit der Hydra (1), mit den Gorgonen (1), Prometheusbefreiung (2), Herakles und Hebe (1). Theseus kommt nur zweimal vor, und zwar im Minotauroskampf, davon einmal mit attischer Inschrift. Perseus und die Gorgonen zweimal, ebenso die Erlegung des Tityos (davon einmal mit attischen Beischriften), einmal der Muttermord des Alkmaion[1]), schliesslich Athenageburt (4), wovon zweimal mit attischen, wenn auch mit fremden Elementen versetzten Inschriften. Einmal sind vier Kentauren hinter einander zur Darstellung gebracht, einmal (Florenz) eine Kentauromachie, fünfmal Dionysos und Thiasosfiguren, darunter einmal (Florenz) stark obscön, viermal ein halbbakchischer κῶμος (z. T. mit attischen Inschriften). Damit möchten die mythologischen Darstellungen erschöpft sein. — Möglich, ja wahrscheinlich ist, dass unter den 17 Darstellungen von Kämpfen auch epische Kämpfe, wenigstens ursprünglich, gemeint waren, aber sie sind nicht mehr als solche gekennzeichnet; neunmal sehen wir Reitergruppen (bez. Wettrennen), dreimal Wagenrennen und Gespanne, dreimal actartige Darstellungen blosser Bewegungsmotive, einmal Krieger auf dem Marsch, einmal Frauen hinter einander, einmal Gelage mit langer Reihe von Klinai, einmal im Gespräch versammelte Männer. Sechsmal begegnen wir ausgelassenen Tänzen bezw. κῶμοι von Männern allein oder Männern mit Frauen, viermal obscönen Darstellungen. Also neben ein immerhin recht beschränktes und nach Ausweis der Inschriften wahrscheinlich zum weitaus grössten Teile von attischen Vorbildern unmittelbar abhängiges mythologisches Inventar — es wäre wohl der Zeit nach das erste Beispiel von attischer künstlerischer Einwirkung nach aussen — tritt eine lebhafte Neigung zur Verallgemeinerung der früher für Darstellung epischer Motive benutzten Bilder, daneben aber unmittelbares Hineingreifen ins actuelle Leben.

Zu der letztgenannten Gruppe gehört auch unsere Vase von Tharros und die ihr besonders nahverwandte München 175.[2]) Dass grade derartige Scenen besonders frisch erfunden sind, als ob die Maler sich freuten, dem Zwange der Tradition entronnen zu sein, dass grade sie von dem wirklichen Können der Maler und der von ihnen thatsächlich erreichten Stufe künstlerischen Empfindens eine angemessene Vorstellung geben, ist zu natürlich und bekannt, um hier noch besonders ausgeführt zu werden. Lange genug und merkwürdiger Weise immer noch leiden wir in der Archäologie bei Veröffentlichung antiker Kunstwerke unter dem Vorwiegen des sachlichen bezw. ikonographischen Gesichtspunkts, und scheuen uns nebenbei vor wissenschaftlicher Publication wertvollster Zeugnisse antiken Wesens und antiker Kunst, als ob das Imprimatur des päpstlichen Maiordomus noch heute in Kraft wäre.

---

1) Amphora Bourguignon: Jahrb. 1893 Taf. I, von Löschcke, Ath. Mitth. 1897, 263 nicht ohne Wahrscheinlichkeit so gedeutet. Auf das merkwürdige Hervortreten der rächend daherstürmenden, Athen so eigentlich fremden Letoiden in dieser Vasenclasse wies Hauser Jahrb. a. a. O. 102 mit Recht hin.

2) Bei Lau, griech. Vasen Taf. VIII sonderbarer Weise mit nicht zugehörigem aus Prüderie interpolirtem Schulterbild veröffentlicht.

Die übrigen sf. Vasen sardinischen Fundorts, wenige an der Zahl, gehören nicht weiter bemerkenswerten attischen Gattungen an, so die in Tharros gefundene Theseus-Minotaurosamphora in Cagliari[1]), oder eine Amphora der früheren Sammlung Chessa, wohl auch aus Tharros, jetzt im Museum von Sassari[2]): A: Kampf des Herakles gegen einen am Boden liegenden Gegner, dem er, von der Linken kommend, das Schwert in die Brust stösst, in Gegenwart des n. l. abgehenden Hermes und einer von r. herbeieilenden Frau. B: Zwei Barbaren n. r. reitend, unter ihren Pferden je ein Hund. Die wenigen übrigen und ziemlich jungen sf. Gefässe, die ich mir in den Sammlungen der Insel notierte, hier noch aufzuführen hätte keinen Zweck.

Bemerkenswert ist, das auch hier ebenso wie auf Sicilien und in Karthago die auf hohem Fuss stehenden dickwandigen henkellosen Becher aus schwarzem Bucchero gelegentlich vorkommen; sie können ja schon deswegen nicht etruskisch sein, weil die andern mit diesen Bechern in Etrurien parallel gehenden Bucchero-formen in den genannten Gegenden gänzlich fehlen.[3]) Auch diese Becher sind ebenso wie die griechischen Vasen dieser älteren sf. und der folgenden sehr entwickelt rotfigurigen, später auch der campanischen Art und die entsprechenden Terracotten höchst wahrscheinlich durch Karthagerhände auf dem Wege über die sicilische ἐπικράτεια nach Sardinien, insbesondere nach Tharros gekommen. Denn Massalioten etwa dafür verantwortlich zu machen, auf Grund der beiden Inschriften von Tharros CIGSI 609. 610, geht nicht, trotz des wie ich glaube übertriebenen Gewichts, das Pais[4]) auf die beiden Steine legen möchte: sie beweisen doch nur, dass einmal eine Massaliotin und vielleicht ein Verwandter von ihr in Tharros gestorben sind. Dass griechische Vasen in Tharros immer eine Seltenheit und daher Kostbarkeit waren, ähnlich wie in den nordischen Ländern, wohin sie auch nur als Ausnahmswaare gelangten, ergibt sich aus den Fundverhältnissen. Denn der erfahrene Sammler Hr. avv. Pischedda in Oristano teilte mir mit, dass solche Vasen sich nur in den sog. tombe ad arco, d. h. den reichsten Gräbern der punischen Nekropole, fänden, und Filippo Nissardi bestätigte mir diese Beobachtung. In gleichen Gräbern fanden sich thatsächlich die vereinzelten rf. Vasen, z. B. ein kleines attisches Alabastron, glänzend schwarz, mit dem rf. Bilde einer Frau, die mit der vorgestreckten R. einen fast zerstörten Gegenstand hielt; ein rotthoniger Askos, flach, mit doppelter Mündung, vorn und hinten, stammt aus dem gleichen Grabe. Mit einer roten attischen Lekythos, 0,085 h., mit drei langgestreckten schwarzen Palmetten als einzigem Schmuck wurde eine stumpfgefirnisste Schale mit abgesetztem Rand gefunden.

1) Rücks.: Jüngling n. r., neben e. Pferd stehend zwischen zwei gerüsteten Kriegern, über dem Pferd n. l. fliegender Vogel, vor dem Pferd sich umblickender „nikosthenischer“ Hund, unter den Henkeln je eine sitzende Chimaira: Bull. arch. sardo III Tav. zu S. 43—47.

2) Kläglich wiedergegeben bei Crespi, catal. Chessa tav. D, 1; vgl. Bull. arch. sardo X, 22. Von de Sanctis 1875 für das röm. Institut gezeichnet: Mappe 23, 58 a—c (Mitteilung Zahn's).

3) In der Sammlung zu Castelvetrano ist ein Becher der Art aus Selinus mit griechischem, augenscheinlich in den noch weichen Thon geritztem Graffito: Not. d. sc. 1893, 456, 1.

4) Int. alla storia d' Olbia 6.

Den Tombe ad arco gleichzeitig sind einfachere Bestattungsgräber, in denen sich z. B. jene drei Buccherokantharoi (s. o.) der Sammlung Pischedda gefunden haben. In einem Grabe der letztgenannten Gattung war, grade unter dem Nacken des Skeletts, eine Terracottafigur, h. 0,202, vom Typus Mon. d. Inst. XI Tav. LII, 34.

In späterer Zeit vereinfachen sich die Gräberformen: statt der meist durch senkrechte Schachte mit Steiglöchern (so namentlich in Tharros und Cagliari) oder auch durch Treppen (so besonders in Sulcis) zugänglichen Felskammern legt man den Todten gern auf den geglätteten Felsboden, stellt l. und r. von ihm, ebenso am Kopf und Fussende Bretter, die durch einfache bronzene Scharnierhaken verbunden wurden, ein weiteres Brett oben drauf, Erde darüber, und das Grab ist fertig; diese Bretter waren öfter wiederkehrendem Brauch zufolge[1]) auf der Innenseite rot gemalt; die durch Luftabschluss erfolgte Verkohlung des Holzes hat diesen Gräbern bei den scavatori den Namen „tombe bruciate“ gegeben, doch ist von Leichenbrand dabei keine Rede. Diese Gräber enthalten Elektron- und Silberschmuck, vereinzelt auch Goldsachen charakteristischer jüngerer Form (z. B. die elliptischen Ohrringe, die unten das Tau-förmige Anhängsel oder viereckiges Kästchen mit Filigranaufsatz tragen), Spiegel u. dgl. Ein solcher Spiegel wurde bei Cornus noch mit seinem Korkbehälter gefunden, und in dem Kork alle Muster in Streifen aus Bronzeblech und Silberdraht eingelegt.[2]) So wurde in zwei Gräbern von Nora oben auf der Stirn des Skeletts je eine goldene Aehre gefunden, eine davon an ihrem untern breiten Ende mit dem Gorgoneion geschmückt, als eigentümlicher aufrecht stehender Kopfschmuck. Im Musée St. Louis von Karthago ist ein weiblicher Marmorkopf römischer Zeit, der eine ebenso in den Kopf eingesetzte Aehre zeigt; gleichartige Aehren kehren auf aegyptisirenden Grabstelen als Stirnschmuck wieder. Auch einheimisches Thongeschirr, in seinen Formen dem für Karthago charakteristischen völlig gleich, findet sich reichlich in diesen Tombe bruciate.

Während in Karthago Brandgräber, freilich immer vereinzelt, schon im fünften Jahrhundert beginnen, erscheinen dieselben, bis jetzt wenigstens, auf Sardinien erst später und noch seltener, so in Sulcis und Nora in neupunischer Zeit, ebenso in der östlichen Nekropole von Tharros. In den Aschenurnen finden sich in Sulcis und Nora häufig kleine bleierne Kandelaber und kleine Votivdoppeläxte aus Bronze, in Karthago unbekannte Beigaben. Ob hier Einheimisches mit hineinspielt, mag dahingestellt bleiben. Wo in Sardinien die einheimische Bevölkerung mit Puniern zusammensass, hat sie sich sehr schnell deren Begräbnissart angepasst, vielleicht auch Wechselwirkung ausgeübt; wo sie isolirt wohnt, bestattet sie bis in römische Zeit ruhig weiter, wie in der Urahnen Zeit, in ihren domos de Gianas.

Ich breche diese den punischen Gräbern und deren Inventar gewidmeten Bemerkungen ab. Sie brauchen hier nur aphoristisch zu sein, da sie damit

1) Beispiele aus Kyme und Athen: Röm. Mitth. 1887, 256, 1.

2) Catal. Chessa tav. C, 9, jetzt im Museum von Sassari.

ihren nächsten Zweck, das Verhältniss des punischen Sardinien zu Sicilien, dem Festland, Griechenland anzudeuten, erfüllen. Man vermisst noch schmerzlich eine planmässige Aufnahme wenigstens einer der grossen sardinischen Nekropolen punischer Zeit und die zusammenfassende Behandlung ihres Materials, wie wir solche für so manch andere Culturcentren Italiens nunmehr so vorzügliche besitzen. Vorarbeiten sind schon vorhanden; sie ruhen aber grösstenteils in Nissardi's Schränken und Notizbüchern, gewiss ohne seine Schuld.[1])

Die grossartigste aller dieser Nekropolen, Tharros, schon früher viel durchsucht, seit 1848 trauriger Plünderung ausgesetzt[2]), imponirt durch Lage, Massenhaftigkeit und Erhaltung der Gräber und sowohl Menge wie Wert der Fundstücke derartig, dass hier wenigstens angesetzt worden ist.[3]) Filippo Nissardi, auch in Tharros auf's Beste orientirt, hat mit unsäglicher Mühe an einem „Rilievo della necropoli di Tharros“ gearbeitet, aber bis zur Vollendung und Veröffentlichung scheint der Weg noch weit zu sein. So mögen denn diesen anspruchslosen Bemerkungen wenigstens ein paar Federzeichnungen zum Geleit dienen, von der kunstfertigen Hand des Herrn stud. Harald Hofmann hergestellt, Umzeichnungen nach Amateurphotographieen, die ich der Liebenswürdigkeit des Herrn Pischedda in Oristano verdanke.

Tharros liegt bekanntlich auf einer schmalen hügeligen Landzunge, die als Cap S. Marco den Golf von Oristano vom offenen Meer trennt. Ansicht I ist aufgenommen vom Gestade des äusseren Meeres, den Blick nach Süd gerichtet; der Thurm von S. Giovanni krönt eine Anhöhe, welche die ganze Breite der Halbinsel einnehmend das natürliche Aussenwerk der dahinter versteckten Stadt darstellt. Diese selbst nahm den zwischen diesem Hügel und dem weiter hinten auf dem Bilde sichtbaren lang hingestreckten Cap S. Marco eingelagerten ziemlich schmalen und flachen Isthmos ein. An der äusseren Meeresseite verlässt die Strasse nach Cornus — schon zur Zeit des zweiten punischen Krieges (Liv. 23, 40, 5; vgl. 41, 5) *caput eius regionis* — und dem Innern der Insel die Stadt; gutes Polygonalpflaster ist von dieser auch in Itinerarien verzeichneten Strasse (C. I. L. X, 8009 und S. 778) noch vorhanden; hart am Meeresrande führt sie hin; neupunische Grabstelen und Särge aus gelbem Sandstein werden jahraus jahrein durch die Fluten hier freigespült, denen kein schützender Quai mehr Halt gebietet.[4]) Die entgegengesetzte Seite des Isthmos, dem stillen Golf von Oristano zugewandt, war die Hafenseite. deutliche Anzeichen lassen das erkennen. Dazwischen gewahrt man auf der ganzen zur Mitte etwas ansteigenden Fläche des Isthmos überall Fundamentlinien und Felseinarbeitungen. Ein noch recht vollständiges Bild der alten

---

1) s. N. Heidelb. Jahrb. 1896, 42 = Journ. of hell. stud. XVI, 142 = Riv. di stor. ant. II 1, 92.

2) Die Leidensgeschichte von Tharros ist erzählt von Spano, Bull. arch. sardo VII, 189—191, nacherzählt von v. Maltzan, Reise auf d. Insel Sardinien 207—210. Vgl. auch Cugia, nuovo itinerario dell' isola di Sardegna (1892) I, 275—283.

3) Not. d. sc. 1887, 47. Vgl. 1886, 27.

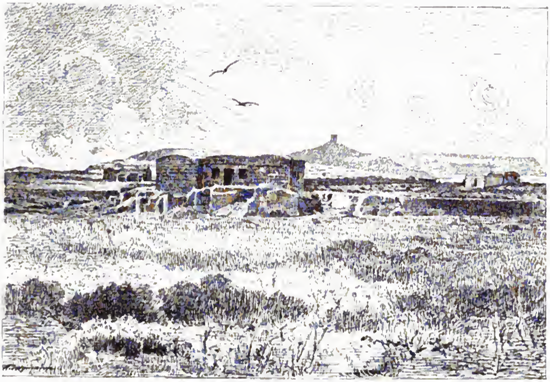
4) Ich selbst gewahrte dort im März 1893 frisch ausgespülte Denkmäler der Art, deren Bergung den Ispettore degli scavi in Oristano nicht weiter zu interessiren schien. S. auch Not. d. sc. 1892, 189.



I

Stadt mit ihren Plätzen, Strassenzügen, Häusergrundrissen usw. liesse sich gewiss hier gewinnen, wobei freilich die lockende Aussicht auf Museumsbereicherungen ganz in den Hintergrund treten müsste; denn die Stadt, der Malaria und den Saracenenbedrückungen früh zum Opfer gefallen und verödet, diente trotz ihrer weltabgeschiedenen Lage als bequemer Steinbruch, wobei auch anderes Bewegliche wird weggeschleppt sein. „De sa cittadi di Tarrus portant sa perda a carrus" ist ein Sprichwort in Oristano geworden, Tharros' mittelalterlicher Nachfolgerin.

Ein gleichartiges, nur infolge der tiefen Felsaushöhlungen, verbunden mit der äussersten Ausnutzung des Raums, noch ungleich merkwürdigeres Bild gewährt weiterhin das langgestreckte Capo S. Marco, dessen nördliche, nordwestliche und nordöstliche Abdachung von der altpunischen Nekropole eingenommen ist. Deren nähere Beschreibung hier zu versuchen unterlasse ich, um in keiner Weise den berufenen und dringend erwarteten Darlegungen Nissardi's vorzugreifen. Nur soviel sei hier erwähnt, dass die älteren punischen Gräbergruppen, d. h. die tiefen Schachtgräber und die sog. Tombe ad arco, am grossartigsten die westliche, also dem Beschauer unserer Ansicht I sich darbietende Seite besetzt halten, während die östliche Nekropole zwar auch noch solche Gräber, daneben aber schon zahlreich jüngere, die sog. Tombe



II

bruciate der neupunischen und römischen Zeit aufweist. Als dann später der Raum zwischen den Steilküsten des Cap und der Stadt immer dichter mit Gräbern besetzt war, auch die Veranlassung fehlte, die Stadt der Todten durch die vorgelagerte Stadt der Lebenden gegen die wilden Eingeborenen der Insel sicher zu stellen, da breiteten sich die Gräber zunächst, wie vorher berichtet, längs des westlichen, äusseren, Meeresufers, dann diesseits des thurmgekrönten Hügels, in der Senkung zwischen diesem Hügel und der auf unserem Bilde ganz links erscheinenden Erhöhung aus, bis die ärmlichen christlichen Gräber sich schliesslich ganz draussen — also ähnlich wie in Rom — um die alte Kirche S. Giovanni in Sinis schaarten, jenen merkwürdigen dreischiffigen und kuppelgekrönten frühromanischen kleinen Bau, der durch die Kraftverschwendung seiner massigen Anlage und gewaltigen Widerlager in der frühbyzantinischen Baukunst seine Vergleichspunkte findet. Bild III giebt eine Ansicht dieses einzig übrigen Bauwerks von Tharros, seiner alten Bischofskirche; Bild II, von N-O. genommen, zeigt die kleine Kirche ganz links im Bilde, im Vordergrund ein ganz modernes landwirtschaftlichen Zwecken dienendes Gebäude inmitten alter Baureste, rechts ein ähnliches, während zwischen beiden hindurch, über den Vorhügel hinweg, der Blick den Thurmberg und das Vorgebirge S. Marco trifft.

Grossartig ist der Charakter der Landschaft. Bauwerke sind entstanden und vergangen, ins Grab gesunken sind die alten Geschlechter fremder Leute, welche von hier aus das nördliche Eingangsthor des Campidano, der grossen Fruchtebene des südlichen Sardinien, Karthagos Kornkammer schon zu Anfang des vierten Jahrhunderts, beherrschen, der wilden Mitte und dem Norden der Insel trotzig und zugleich zu friedlichem Austausch einladend hatten gegenüber treten wollen. Aber geblieben ist das eindrucksvolle Bild der wundersamen Lage, mit grösster Umsicht gewählt, äusserst naturfest, da die weitausgebreiteten Lagunen von Cabras den sichernden Einschnitt des Golfs von Oristano tief ins Land hinein verlängern; für Seefahrer, die von Süden kommen, nach Süden fahren, lässt sich kein geeigneterer Platz denken. Tyros und Utica, Knidos, Syrakus, Kyme sind typologisch Verwandte.

Wird jemals wieder Leben erwachen in dieser grossartig einsamen Stätte? ja, in ganz Sardinien? Schwerlich, so lange Italien seine überschüssige Menschenkraft über ganz Europa und nach dem La Plata verschicken muss und seine Millionen in afrikanischen Unternehmungen anlegt. Aber die afrikanischen Todten in italischer Erde wieder erwecken, sie zum Reden bringen, das Bild der einstigen Stadt Tharros dem Boden wieder entlocken und damit ein kleines Stück aus der Zeit wieder lebendig machen, die für die arme, vom Geschick grausam behandelte Insel vielleicht Frühling und Sommer zugleich war, das wäre ein bescheidneres Ziel und wohl der Arbeit wert!



III



1.



2.



3.



4.



5.



6.



7.



8.



9.

Die 'mykenischen' Goldringe

und ihre Bedeutung für das Sacralwesen.

Von H. von Fritze.

Eine Erforschung der Religionsvorstellungen der Periode, die man als „mykenische“ zu bezeichnen pflegt, hat mit den Monumenten zu beginnen. Dieses Vorgehen wird durch das Fehlen jeder litterarischen Ueberlieferung sehr erschwert, und deshalb ist gröfste Vorsicht in der Beurtheilung des vorliegenden Materials geboten. Um es zu verwerthen und dem geschichtlichen Zusammenhange einzureihen, stehen nur die Mittel zur Verfügung, welche die Vergleichung mit anderen Denkmälern jener Frühzeit, dann auch Rückschlüsse aus den Epochen hellerer Cultur an die Hand geben. Ist man unter solchen Umständen genöthigt, sich mehr als sonst in Hypothesen zu ergehen, so ist zur Sicherung gegen zu weit gehende Schlufsfolgerungen unerläfslich,

zunächst das Thatsächliche, was in den erhaltenen Producten jener Periode zu Tage tritt, festzustellen, um eine möglichst solide Grundlage für die Reconstructionen zu gewinnen.

Dafs sich Götterdarstellungen auf den „mykenischen“ Monumenten befinden, ist bekannt. Bei der nackten Göttin mit den Tauben, die wir sicher mit der Astarte in Verbindung bringen dürfen [1]), den stehenden und thronenden Thonidolen unterliegt es keinem Zweifel. Anders bei den Inselsteinen und Goldringen. Hier bleibt es in sehr vielen Fällen streitig, ob überhaupt Götter dargestellt sind. Und selbst wo man sie annehmen zu müssen glaubt, sollte der Versuch, sie zu benennen, in den meisten Fällen gar nicht erst gemacht werden, da keine Aussicht auf einigermafsen gesicherte Ergebnisse vorhanden ist.

Mehr Hoffnung auf Erfolg verspricht die Erklärung der Denkmäler, die mehrere zu einer Handlung verbundene Figuren aufweisen. Jagd, Krieg und Cultscenen bilden hier den wesentlichen Inhalt der Darstellungen. Letztere sind fast ganz auf die Goldringe beschränkt, von denen eine Reihe ohne Frage sacrale Motive trägt. Diese zusammenzustellen und nach Möglichkeit zu verstehen, habe ich mir für die vorliegende Abhandlung als Ziel gesetzt. Dazu bestimmte mich die Beobachtung, dafs die bereits bekannten Ringe vielfach in ihrer Bedeutung nicht richtig erkannt sind, dann besonders der Wunsch, die in den späteren Campagnen zu Mykenae ans Licht geförderten sehr wichtigen Exemplare der wissenschaftlichen Bearbeitung zugänglich zu machen. Die Erlaubnis hierzu verdanke ich dem liebenswürdigen Entgegenkommen des Finders und Verwalters dieser Schätze, des Herrn Director Chr. Tsountas in Athen, dessen freundliche Bereitwilligkeit Wünschen wissenschaftlicher Art gegenüber allgemein bekannt ist. Ihm sei an dieser Stelle mein Dank gebührend zum Ausdruck gebracht.

Von den umstehend abgebildeten Goldringen [2]) befinden sich nr. 1—8 im Nationalmuseum zu Athen, nr. 9 in der Sammlung des Berliner Antiquariums. Nr. 1—6 und nr. 8 wurden in Mykenae gefunden und zwar nr. 3 im Jahre 1892, nr. 4 und 6 1893 und nr. 1. 2. 5. 8 1895. Nr. 7 stammt aus Vaphio, die Provenienz des Berliner Goldrings ist unbekannt. Für die Ueberlassung eines Abdruckes von diesem bin ich der Direction des Antiquariums der Berliner Museen zu Dank verpflichtet. Nr. 3. 7. 9 sind mehrfach publiciert. Ich nenne für nr. 3: Tsountas a. a. O. taf. V, 3. Tsountas-Mannat

1) Vgl. u. a. U. Köhler, Mitth. d. arch. Inst. Athen IX, 158. Ch. Tsountas: Μυκῆναι καὶ Μυκηναῖος πολιτισμός. Athen 1893 S. 158 f. Ch. Tsountas and J. Irving Mannat: The Mycenaean Age, London 1897 S. 297. 303.

2) Die Wiedergabe ist nicht wie gewöhnlich nach den Ringabdrücken mit erhabenen Figuren, sondern nach Abgüssen, die das Bild der Ringe selbst, die Darstellungen also vertieft geben, ausgeführt. Dadurch erhält man die richtige Vorstellung, wie sie die Künstler gewollt haben, und ohne die sonst unvermeidliche Vertauschung von Rechts und Links. Herrn Professor Wolters in Athen verdanke ich die Siegellackabdrücke. Herr Professor Dressel in Berlin stellte mir in freundlichster Weise seine Zeit und Erfahrung bei der Herstellung der Gipsabgüsse zur Verfügung. Beiden Herren sei hier mein aufrichtiger Dank ausgesprochen. Die Clichés sind nach Zeichnungen des Herrn Lübke in Berlin angefertigt.

a. a. O. S. 171 fig. 66. Perrot-Chipiez, Hist. de l'art VI S. 845 fig. 428, 23. W. Reichel, Vorhellen. Götterculte S. 3 fig. 1.

Für nr. 7: Ephem. arch. 1889 tf. X, 39. Tsountas-Mannat a. a. O. S. 225, 112. Perrot-Chipiez a. a. O. S. 847 fig. 431, 9.

Für nr. 9: Furtwaengler-Löschcke, Myken. Vasen Textbd. S. III S. 78. Furtwaengler, Berliner Gemmenkatalog S. 1 n. 1. tf. I, 1. Perrot-Chipiez a. a. O. S. 846 fig. 429.

Nr. 6 wird erwähnt bei Tsountas-Mannat S. 172.

Ausgeschlossen habe ich von dieser Betrachtung den grofsen Goldring (bei Schliemann, Mykene S. 402; Tsountas a. a. O. tf. V, 2; Milchhöfer, Anf. d. Kunst S. 35 und 102; Tsountas-Mannat S. 170 fig. 65 und S. 298 u. s. w.), da nichts mit Bestimmtheit auf einen religiösen Vorgang deutet, trotzdem die Möglichkeit nicht ganz abzuweisen ist.

Während nr. 6 und 8 keine Culthandlungen darstellen und nur zwecks Vergleichung von Details abgebildet sind, zeigen nr. 1—5 und 9 deutlich Scenen in heiliger Umgebung. Denn überall ist die Heiligkeit des Ortes durch Cultgeräthe characterisiert. Die vielfach vorhandenen Bäume resp. Pflanzen machen die Annahme wahrscheinlich, dafs sich die Handlungen unter freiem Himmel abspielen. In den feinen Linien am oberen Rande von nr. 1 dürfen wir vielleicht sogar die Andeutung von Wolken sehen. Meist ist der Erdboden, auf dem sich die Figuren bewegen, angegeben, sei es durch eine einfache Bodenlinie (nr. 2. 3. 6), sei es durch eine breite, vielleicht perspectivisch gedachte Fläche, die besonders auf nr. 1 hervorgehoben den Eindruck eines geebneten Platzes macht, während auf nr. 5 ein gemauertes oder aus Steinplatten gefügtes Fundament gemeint zu sein scheint, wie es ähnlich in dem Unterbau auf den bekannten Goldblechen mit den Tauben angegeben ist.

Die gottesdienstlichen Handlungen selbst sind am leichtesten auf den inhaltlich zusammengehörigen Ringen nr. 3 und 4 zu erkennen. Hier handelt es sich um eine feierliche Prozession, die sich auf ein Cultgeräth zu bewegt. Auf nr. 3 halten die Theilnehmer in den erhobenen rechten, wie in den gesenkten linken Händen Zweige. Denn auch der in der Linken der letzten Figur befindliche Gegenstand wird kaum anders als der Stiel eines Zweiges aufzufassen sein und nicht als Opfermesser. Auf nr. 4 hat die mittlere Figur die Rechte, wohl adorierend erhoben. Ob sie und die letzte in den herabhängenden Händen Attribute trugen, läfst sich nicht sagen, da die untere Hälfte des Ringes nicht erhalten ist. Vermuthlich war sie einmal beschädigt und wurde durch eine Metallauflage ersetzt, deren oberer Rand mit einer Zackenlinie auf die Bildfläche übergreift. Auf nr. 2 erblickt man einen auf ein Cultgeräth zuschreitenden Mann, gefolgt von einer Antilope.[1]) Haben wir hier gewissermassen vorbereitende Handlungen zum eigentlichen Gottesdienst, so führen uns nr. 1 und 5 mitten hinein. Nr. 5 zeigt rechts und links von

1) Diese gehört zur Gattung „Springbock" (Oryx), worauf mich Herr Dr. G. Scharlau in Stettin hinweist.

einem hohen Cultgeräth je eine diesem zugewandte Figur, welche die Rechte im Gestus der Adoration erhebt. Die Scene wird beiderseits durch eine Pflanze resp. einen Baum begrenzt. Auf nr. 1 erscheinen drei in auffallend lebhaften Stellungen befindliche Personen zwischen zwei Cultgeräthen, deren mittlere in einem Tanze begriffen ist. Aufser dem deutlich erkennbaren Baum links, scheinen auch Zweige über dem Rücken der rechts stehenden Figur auf einen Vorgang im Freien zu deuten. Dieser Darstellung gliedert sich von selbst nr. 7 an, die ich bisher aufser Acht liefs, da ein die Heiligkeit des Ortes bezeichnendes Cultgeräth fehlt und dieser Umstand von vorn herein die Erklärung der Scene als sacral nicht angängig erscheinen liefs. Die extravagante, fast knieende Stellung des Mannes gleichzeitig mit der lebhaft bewegten Frau lassen aber unmöglich den Schlufs auf eine Scene des täglichen Lebens an profaner Stelle zu, wo ganz ähnliche Situationen auf nr. 1 in heiliger Umgebung vorhanden sind. Maximilian Mayer, der (Jahrb. d. Arch. Inst. 1892 S. 190) dem Goldring nr. 7 eine religiöse Bedeutung absprach, würde es kaum gethan haben, wäre ihm nr. 1 damals schon bekannt gewesen. Auch hier ist wieder ein Baum, der diesmal aus einer Art von Kübel (?) zu spriefsen scheint, wenn die flüchtige Zeichnung eine Deutung gestattet. Am linken Ende liegen Schild und Helm (?) des Mannes, darüber im Feld die nicht selten vorkommende Doppelaxt. Die stehende Figur habe ich als Frau bezeichnet, wie es auch M. Mayer thut, der dagegen die drei Figuren auf nr. 3 als „drei unbärtige Männer, oberwärts nackt, mit asiatischen Weiberröcken, offenbar Priester“ erklärt. Ich sehe wie überall auf den Ringen so auch hier in den Gestalten mit langem Rocke Frauen. Denn bei den langgewandeten Priestern des Orients findet sich eine völlige Entblöfsung des Oberkörpers meines Wissens nicht, während sie bei den Frauen auf den „mykenischen“ Monumenten häufig vorhanden ist. Dafs aber auf den anderen Goldringen sicher Frauen gemeint sind, beweist die Brustbildung, sowie die theils in lang herabfallenden Locken (nr. 1. 5), theils hoch aufgenommen (3. 9) angeordnete Frisur. Zwar ist die Angabe der Brust auf nr. 3 nicht so deutlich wie sonst — nr. 7 kommt der flüchtigen Ausführung wegen für Detailfragen nicht in Betracht — doch ist ihre Structur immerhin noch viel breiter und gewölbter, als bei den Männern (vgl. besonders nr. 1 und 6). Auch die Thatsache, dafs auf nr. 1 und 2 nackte Männer mit Opferfunctionen beschäftigt sind, läfst die Annahme kaum zu, dafs daneben Männer mit Priestergewand vorkommen.

Auf nr. 6 ist eine sitzende Frau im Gespräch mit einem vor ihr stehenden Manne begriffen. Ihr Sitz befindet sich neben einem Baum. Nr. 8 zeigt eine auf einem Stuhl mit hoher Lehne thronende weibliche Figur, die einen linkshin sitzenden Greif an der Leine hält. Hier sind zweifellos keine sacralen Scenen; aber auch für nr. 9 ist dies nicht erweisbar. Denn es macht den Eindruck, als ob keine Adoration, sondern eine Unterhaltung zwischen den zwei Frauen dargestellt sei. Bei der Einen spricht schon die Art des Sitzens auf der Basis des Cultgeräths — ein durch einen Fufs angedeuteter Schemel kann kaum gemeint sein — dagegen, in ihr eine Göttin zu sehen. Dann aber

kann von einer Culthandlung keine Rede sein. Sicher ist nur der Ort durch das Cultgeräth als heilig bestimmt.

Zunächst handelt es sich nun um die Erklärung der Cultgeräthe. Fafst man nr. 1. 2. 4. 9 ins Auge, so wird jeder Unbefangene sofort einen Altar in der gewöhnlichen rechteckigen Grundform erkennen. Auf nr. 4 ist auf der Deckplatte ein zweispitziger Aufsatz vorhanden. Der Altar auf nr. 9 trägt zwei Eck- und ein Mittelakroterion, wie sie häufig auf antiken Monumenten vorkommen. Auf nr. 2 sowie bei dem links stehenden Altar von nr. 1 befindet sich ein Baum, der gleichsam aus diesem heraus zu wachsen scheint. Dafs hier nur die Unfähigkeit, perspectivisch zu zeichnen, diesen Eindruck hervorbringt, beweist der Zweig, der auf nr. 2 aus dem Rücken der Antilope zu spriefsen scheint und doch nur einen hinter ihr stehenden Baum andeuten kann. Zu vergleichen ist der Zweig rechts auf nr. 3. Altar und Baum gehören aber zusammen, wie wir später sehen werden. Auf nr. 3 entspricht die Grundform des Cultgeräths durchaus den bereits erwähnten Altären, nur erhebt sich an seiner linken Seite ein niedriger Aufsatz. Dieser hat W. Reichel veranlafst, es als einen Stuhl mit niedriger Lehne anzusehen und darauf seine Hypothese vom Throncult bei den „Mykenaeern" aufzubauen, mit wenig Glück, wie ich an anderer Stelle gezeigt zu haben glaube.[1]) Was er als tragende Säule inmitten der Vorderfläche erklärt, ist nichts, als ein decoratives Element, das auf nr. 9 deutlich wiederkehrt, wo die rechts und links von dem Fufs der sogenannten Säule sich erhebenden Verzierungen allein schon ihre Bestimmung als tragendes Element illusorisch machen. Ähnliche lineare Decoration, nur einfacher, bieten überdies auch die Altäre auf nr. 1. Hier zeigt der linke Altar ebenso wie auf nr. 9 einen massiven Unterbau, darauf einen ebenso massiven Steinblock; von drei Füfsen, welche die Altarplatte tragen, kann nirgends die Rede sein. Wie sich der kleine Aufsatz erklärt, wird die weitere Untersuchung lehren. Schwierigkeiten für die Interpretation bietet nur das hochaufragende Cultgeräth auf nr. 5. Dafs es ein solches ist, beweist die anbetende Stellung der Frauen, ebenso wie der beiderseits mit Palmenzweigen geschmückte Unterbau.

So sind in den Hauptzügen die Scenen characterisiert, und man hat nun festzustellen, ob und inwieweit sie mit griechischen Opferdarstellungen in Zusammenhang zu bringen sind. Bevor wir darauf zu antworten versuchen, haben wir nach dem Entstehungsort dieser Monumentengruppe oder besser nach ihren Verfertigern zu fragen. Damit erhebt sich eine nicht völlig zu beseitigende Schwierigkeit, da sie die Beantwortung der noch nicht mit voller Sicherheit zu lösenden Frage nach dem Ursprung der „mykenischen" Cultur voraussetzt. Auch die Vertreter der Ansicht, dafs die „mykenische" Cultur als Weiterbildung der ältesten troischen wesentlich durch Griechen hervorgebracht ist, heben nachdrücklich hervor, dafs tiefgreifende Einflüsse des

1) W. Reichel, Über vorhellenische Göttercults, Wien 1897. Meine Bemerkungen dazu werden im Rhein. Museum erscheinen.

Orients unleugbar vorhanden sind. Ed. Meyer faſst dieses Ergebnis in folgende Worte zusammen (Gesch. d. Altert. 2, 133): „Die mykenische Kunst, unsere Hauptquelle für die Erkenntnis dieser Epoche, beruht auf der Verbindung einer primitiven, aber lebensfrischen einheimischen Entwickelung mit fertig überkommenen Elementen der voll ausgebildeten orientalischen Cultur" und betont, daſs diese geschichtlich die wichtigere sei. Ein einheimischer Entwickelungstrieb ist selbstverständlich vorhanden, und locale Production geht gleichzeitig neben dem orientalischen Import her. Es gilt nun, beide Gruppen zu scheiden und ihren etwaigen Zusammenhang festzustellen. Das hier vorzunehmen ist unmöglich; ich verweise daher nur auf Wolfgang Helbigs vortreffliche Abhandlung „Sur la question Mycénienne", deren Resultate ich in allen Hauptpuncten als erwiesen ansehe.[1]) Er nimmt mit Pottier (Rev. des Etud. grecques 1894 S. 117 ff.) an, daſs im wesentlichen die Producte der Metallurgie: Dolchklingen, Goldringe, Goldgefäſse mit Reliefschmuck, der silberne Stierkopf und die Spiegelgriffe importiert, dagegen die keramischen Erzeugnisse, die Grabstelen, die Malereien al fresco, das Löwenthor und die sogenannten Inselsteine in den griechischen Sitzen der „mykenischen" Cultur entstanden seien. Die hohe Stufe technischen Könnens, die souveräne Beherrschung des Materials in allen „mykenischen" Producten der Metallurgie schlieſsen allein schon jeden Gedanken daran aus, daſs Griechen des zweiten vorchristlichen Jahrtausends ihre Verfertiger waren. Wo wir sie zu suchen haben, lehrt die Vergleichung mit den Denkmälern der östlichen Culturwelt. Die Übereinstimmung der weiblichen Tracht z. B. in den „mykenischen" Darstellungen und den altchaldäischen Monumenten kann von niemand mehr bestritten werden. Mannigfache Detailbeobachtungen bestärken diese Thatsache, wie ein flüchtiger Blick in das schon genannte Werk von Tsountas-Mannat zeigt; vgl. S. 172 f. 230. 238. 288 u. s. w. Eine eingehendere Darstellung der orientalischen Einwirkungen würde zu weit abführen. Nur kurz möchte ich zwei Punkte berühren.

Daſs um die Mitte des zweiten vorchristlichen Jahrtausends gerade in Babylon die Kunst der Goldschmiede blühte und daſs ihre Werke in ferne Länder exportiert wurden, lehrt ein gleichzeitiges Zeugnis, ein wichtiger Brief des Königs Burraburiasch von Babylon an Amenophis IV. von Aegypten. Er befindet sich im Berliner Museum, ist etwa um 1420[2]) v. Chr. verfaſst und lautet an der betreffenden Stelle: „Was mein Bruder verlangt, das soll er mir schreiben, und man soll es ihm bringen. Das Material, welches ich zur Bearbeitung bekommen habe, schicke ich meinem Bruder zurück. Mein Bruder möge mir viel reines Gold schicken, damit ich es bearbeiten lassen kann." Und aus dem Folgenden geht hervor, daſs dies nicht das erste Mal war, daſs in Babylon für Aegyptens Herrscher Goldsachen gearbeitet wurden. Deut-

1) Vgl. meine Anzeige des Aufsatzes in der Berliner philol. Wochenschr. vom 27. März 1897 Sp. 399—404.

2) Nach der Übersetzung in dem Verzeichnis der vorderasiatischen Altertümer der kgl. Museen zu Berlin 1889 S. 105 Th. 150.

licherer Zeugen bedarf es nicht, um so weniger, als es sich gerade um die Zeit handelt, in die man die Blüthe der „mykenischen“ Cultur zu setzen hat.

Die zweite Frage betrifft den oft betonten Zusammenhang der Decoration der Thongefäfse und Grabstelen einerseits und der Goldwerke andererseits. Die Motive der Spirale, Kreise u. s. w. sind in beiden Gruppen dieselben. Dafs sie für die Goldschmiedearbeiten, das Auflöthen von gebogenem Golddraht erfunden sind, steht aufser jedem Zweifel. Wenn nun die Vasenmaler und Steinmetzen sich diese Motive zum Vorbild nahmen, so nöthigt das doch keineswegs zu der Annahme, dafs die Vorlagen einheimische Kunstproducte waren. Spricht vielmehr alles für ihren Ursprung im Orient, so liegt es eben am nächsten, anzunehmen, dafs der eingeborene Kunsttrieb der Hellenen sich der Darbietungen der hohen Cultur des Ostens auch hier bemächtigte und sie nachzuahmen suchte auf seine Weise. Gelang dies mit gröfserer Sicherheit bei den mit Farbe auf Thongefäfse oder den Wandbewurf aufgetragenen Ornamenten, weniger sicher bei der in Stein geschnittenen Decoration der Grabstelen, so besitzen wir hier eben die Lernversuche des jungen Culturvolkes. Wie im Stein hätte es unzweifelhaft auch seine Kraft im Metallschneiden versucht, hätte es nur Gold besessen. Aber dieses spendete nur der Orient, daher auch dort seine Bearbeitung, bereits seit langem geübt, es zu einer Vollkommenheit gebracht hatte, wie sie die Becher von Vaphio, die Dolchklingen und die Ringe zeigen. Haben wir in dem Stierfangmotiv der tirynthischen Freske deutliche Anlehnung an die Scenen der Vaphiobecher, so erkennen wir trotz der leichteren Technik in dem Verfertiger des Gemäldes den Schüler, in dem Künstler der Becher den Meister. Man braucht also nicht zu der Hypothese zu greifen, alle Producte der „mykenischen“ Kunst — auch die in Griechenland gefertigten — seien von Orientalen geschaffen, die im Dienste der mykenischen und tirynthischen Fürstengeschlechter in deren Solde thätig waren, trotzdem man im allgemeinen diese Thatsache zugeben mufs, da die Erbauung der gewaltigen Kasemattenmauern nur durch ausländische Baumeister erfolgt sein kann, wie die ganz identischen Bauten Nordafricas beweisen. Hier haben wir eben die selbstschaffende, im Keim entstehende Kraft des Hellenentums, die zunächst ihre Schule bei dem fremden Meister durchmacht, dessen Gewohnheiten aber dann abstöfst, um schöpferisch sich selbst auszuleben.

Bekennen wir nun in den mykenischen Goldringen Importe des Orients zu sehen, so haben wir unweigerlich die Consequenz zu ziehen, dafs die auf ihnen dargestellten Scenen nicht in dem arischen, sondern in dem orientalischen Kunstkreise zu suchen, mithin zunächst nicht für die griechischen Sacralaltertümer zu verwerthen sind. Welchen Stammes Sitten sie widerspiegeln, das ist eine bis heute nicht absolut sicher zu beantwortende Frage. Das Eine ist gewifs, dafs es ein semitischer Stamm ist. Die Anlehnungen an die babylonisch-assyrische Kunst sind so klar, dafs die Goldringe, wenn nicht dieser selbst, so doch einem von ihr stark beeinflufsten Culturkreise entstammen müssen.[1])

1) Zu vgl. die Beobachtungen bei Tsountas-Mannat a. a. O. S. 172 und besonders S. 189.

Im Anfange habe ich versucht, die dargestellten sacralen Scenen in ihren Vorgängen zu skizzieren, und glaube dabei auf dem Boden der Thatsachen geblieben zu sein. Wenn ich nun im Folgenden daran gehe, Parallelen in den semitischen Cultformen heranzuziehen, so weiſs ich, daſs ich einen unsichereren Boden beschreite. Dennoch halte ich es für fördernd, Gleichungen aufzustellen, ohne darüber im Zweifel zu sein, daſs manche nur andeuten sollen, auf welchem Wege weiterzugehen ist, und gerne besseren Platz machen. Dabei scheint es mir angebracht, mich nicht auf die Cultformen des babylonisch-assyrischen Volkes zu beschränken, da uns von seinen gottesdienstlichen Handlungen und Anschauungen bisher noch nicht allzuviel bekannt ist, sondern Belehrung da zu nehmen, wo sie sich bietet. Das darf um so eher geschehen, als es sich im wesentlichen um Hauptpuncte handelt, die der semitischen Race gemeinsam sind, wie wir theils sicher wissen, theils mit groſser Wahrscheinlichkeit annehmen müssen.

Fassen wir die Scenen zunächst als Ganzes ins Auge, so beobachten wir, daſs nr. 1 (7) und 5 durchaus ungriechisch gedacht sind. Auf nr. 5 ist es das fremdartige Cultgeräth, dessen Formen man im griechischen Cultapparat vergebens sucht. Auf nr. 1 sind es die ekstatischen Bewegungen der Personen, die auf griechischen Monumenten so wenig, wie durch die litterarische Tradition bezeugt sind. Die Stellung des fast knieenden Mannes, die ganz ähnlich auf nr. 7 wiederkehrt, muthet seltsam an, ebenso die sich mit beiden Armen auf den Altar niederlegende Frau. Ohne Zweifel ist die Frau in der Mitte in einem ziemlich bewegten Tanz begriffen, wie die im Winkel hoch erhobenen Arme und die den Hüften zugekehrten Handflächen beweisen. Eine knieende Verehrung des Heiligthums bei dem Manne ist als unantik zu verwerfen und auch schon durch die verrenkte Stellung ausgeschlossen. Sein Kopf ist abgewandt, die Kniee dem Erdboden genähert, ohne ihn zu berühren (vgl. nr. 7). Wenn die Hand den Baum anzufassen scheint, so verbietet der abgewandte Kopf und die gezwungene Körperstellung an ein einfaches Pflücken der Frucht zu denken. Mir scheint hier vielmehr ebenfalls ein verzückter Tanz um den Altar dargestellt zu sein. Und wie eine Beschreibung dieser Situation tritt hier die Schilderung des Götzenopfers auf dem Berge Carmel hinzu, die wir 1. Kön. 18, 21 ff. entnehmen.[1]) Da ruft Elia den Opfernden zu: „Wie lange wollt ihr hinken nach beiden Seiten“ oder, wie die griechische Übersetzung dieses im hebräischen nicht ganz klaren Ausdrucks giebt: „ἀμφοτέραις ταῖς ἰγνύαις (!) ὑμῶν“, und weiter heiſst es v. 26 von den mit dem Brandopfer beschäftigten Priestern: „Und sie hinkten um den Altar, den sie errichtet hatten.“ Haben wir hier einen Hinketanz um den Altar, so wissen wir, daſs auch im israelitischen Cult, wenn auch nicht Tänze beim regelmäſsigen Gottesdienst wie in anderen semitischen Culten des Orients, so doch in auſserordentlichen Fällen ekstatische Tänze vorkamen. Man erinnere sich,

1) Ich gebe diese und die folgenden Stellen nach der Übersetzung des Alten Testaments von E. Kautzsch. 2. Aufl. 1896.

daran, dafs es bei der Einholung der Bundeslade heifst (2. Sam. 6, 14): „Auch tanzte David mit aller Macht vor Jahwe her“ und 1. Chron. 13, 8, wo auch der heftige Tanz ähnlich geschildert wird: „Und David und das ganze Volk Israel tanzten vor Gott (der Lade) einher mit aller Macht.“ Eine sehr späte Quelle verdient hier noch deshalb Erwähnung, weil sie uns einen ekstatischen Culttanz phoenikischer Männer in Delphi etwa in der Weise beschreibt, wie wir ihn bei unserm Goldring voraussetzen dürfen. Die Notiz Heliodors von Emesa (Aethiop. IV, 17 ed. Bekker) ist als Interpretation an dieser Stelle nicht unwillkommen, wenn man bedenkt, dafs noch heute die Reigen bei dem Panagiafeste in Megara und an vielen anderen Orten Griechenlands genau altgriechischer Tanzweise entsprechen. An Interesse gewinnt die Angabe für unser Thema ganz besonders dadurch, dafs Heliodor bemerkt, der Tanz der Phoeniker sei nach assyrischer Art ausgeführt. Es heifst dort: καὶ τοὺς μὲν αὐτοῦ καταλιπών, πρὸς αὐλοῖς ἔτι καὶ ορχήσεσιν ὄντας, ἃς ὑπὸ πηκτίδων ἐπίτροχον μέλος Ἀσσύριόν τινα νόμον ἐσκίρτων, ἄρτι μὲν κούφοις ἅλμασιν εἰς ὕψος αἰρόμενοι, ἄρτι δὲ τῇ γῇ συνεχὲς ἐποκλάζοντες καὶ στροφὴν ὁλοσώματον ὥσπερ οἱ κάτοχοι δινεύοντες.

Auf dem Ring nr. 7 ist dieselbe Situation; auch hier die Frau in lebhafter Bewegung des Tanzes, nur mit erhobenen Armen; der Mann in der abgewandten, halbknieenden Stellung, scheinbar ebenfalls den Baum berührend. Hier fehlt der Altar, und damit kommen wir auf einen wichtigen Punkt: alles hat den Anschein, als ob es sich hier um heilige Bäume handelt, die entweder allein (nr. 7) oder in Verbindung mit dem Altar (nr. 1. 2) das Heiligtum bilden. Und da wären wir mitten im eigentlichen Wesen des orientalischen Götterdienstes, dessen Hauptbestandteil neben dem Steincult der Baumcult ist. Es genügt hier kurz an die assyrischen Reliefs und die zahllosen Siegelsteine zu erinnern, die Darstellungen der Verehrung des Baumes des Lebens tragen, ferner an die Ascheren, die neben den Masseben als oft mifsverstandenes Überbleibsel des alten Baumcultes im israelitischen Rituell fortbestanden haben. So würde sich ein Berühren des heiligen, neben dem Altar oder auch frei stehenden Baumes unschwer erklären. Und damit verbindet sich die Darstellung auf nr. 2. Hier scheint ein früherer Moment angedeutet zu sein. Der Mann naht vermutlich adorierend dem Baum und Altar, vielleicht aber ist er auch im Begriff, die Blätter zu berühren. Hinter ihm steht die Antilope. So befremdend sie auf einem griechischen Monumente dieser Epoche wäre, so gut pafst sie in eine orientalische Darstellung. Denn nicht nur aegyptische Denkmäler zeigen häufig die Oryxantilope, auch in Canaan ist sie als Hauptjagdwild bezeugt.[1]) In ihr auf unserm Ringe das Opfertier zu sehen, ist kaum möglich. Dagegen spricht der Umstand, dafs die Antilope als jagdbares Tier, wenigstens nach israelitischer Anschauung, nicht geopfert werden durfte. Aber auch im altarabischen Culte waren Gazellen kein vollgültiges Opfer, und, wie J. Wellhausen (Skizzen und Vorarbeiten III S. 112) bemerkt, war es die be-

1) Vgl. Schenkel, Bibellexikon S. 336 f. Hier wird in 5. Mos. 14, 1 und 1. Jes. 51, 20 Te'ó als Antilope leucoryx erklärt.

trügerische Praxis geiziger Leute, beim Opfer dem Schafe eine Gazelle unterzuschieben. Aber wir erfahren, dafs es sehr beliebt war, diese Tiere im heiligen Bezirk zu halten, und dafs die zahmen Gazellen von Mekka noch im Islam Erwähnung finden (Wellhausen S. 102 f.). Als Repräsentantin einer heiligen Herde wäre die Antilope auf nr. 2 also wohl am richtigsten aufzufassen, wie der über ihr sichtbare Zweig den Hain andeuten könnte.

Das Berühren des heiligen Baumes als Culthandlung anzusehen, dürfte keinen Anstofs erregen, da das Berühren und Streicheln heiliger Steine vielfach überliefert ist. Und nicht nur das Anfassen des Gegenstandes, in dem die Gottheit weilend gedacht wird, die innige Berührung des Körpers mit dem heiligen Object ist den semitischen Stämmen heilige Handlung. Die interessantesten Aufschlüsse geben darüber wiederum die altarabischen Bräuche, die eine Culturstufe repräsentieren, welche im ganzen noch der in den ältesten Schriften des Alten Testamentes dargestellten zeitlich vorausgeht. J. Wellhausen hat hier mit scharfer Kritik das Alte von dem Neuen gesichtet und die Ergebnisse in der schon genannten Schrift (Skizzen und Vorarbeiten Bd. III) niedergelegt. Dort hören wir, dafs die Gläubigen bei der Anbetung des schwarzen Steines, der Ka'ba, sich nicht damit begnügen, ihm adorierend zu nahen, sondern dafs sie sich mit dem ganzen Körper an die Mauer pressen, um in möglichst innigen Contact mit der Gottheit zu kommen, ja dafs man sie küfst (a. a. O. S. 69. 105). Wir wissen, dafs aus dem heiligen Stein der Altar wird. Liegt es da nicht nahe, in der Haltung der mit dem ganzen Oberkörper auf dem Altar liegenden Frau (nr. 1) eine ähnliche Form der Gottesverehrung vorauszusetzen, wie sie uns von den Gläubigen zu Mekka überliefert wird?

Auf nr. 5 erkennt man in den rechts und links von dem Cultgeräth stehenden Frauen die symmetrische Anordnung, wie sie häufig bei Adorationsscenen auf babylonischen Siegelringen vorkommt. Weder auf orientalischen noch auf griechischen Monumenten sind mir jedoch bisher Geräthe oder besser Bauwerke vorgekommen, die dem Cultgeräth auf nr. 5 in ihren Formen verglichen werden könnten. Bei einem Erklärungsversuch hat man von den auf der obersten Fläche befindlichen, seitlich herabführenden Linien auszugehen. Sie als Flammen eines Altars zu deuten, halte ich nicht für möglich, schon wegen des gleichmäfsigen Herabhängens rechts und links, dann auch wegen ihrer Übereinstimmung mit den Zweigen des rechts befindlichen Baumes oder Strauches. Die Ähnlichkeit in der Wiedergabe der seitlich auslaufenden Zweige mit den oben angebrachten Linien ist unverkennbar. Wollte man demnach hier ebenfalls eine Art von Baumcultus voraussetzen, so liefse sich als Parallele vielleicht nr. 7 heranziehen, wenn die Deutung, dafs der Baum aus einer Art von Kübel wächst, wirklich das Richtige trifft.

Es bleibt noch übrig, kurz darauf einzugehen, in wie weit die auf den Goldringen befindlichen Cultscenen als Quellen für das griechische Sacralwesen zu benutzen sind. Die extreme Ansicht, dafs eine Einwirkung des Orients auf Hellas durch die Vermittelung der Phoeniker sich nicht weiter erstreckt habe, als auf den Verkauf von Plunderwaare, bedarf keiner beson-

deren Widerlegung mehr, da die Zahl ihrer Vertreter sich sichtlich mindert und irgendwie stichhaltige Gründe von ihnen bisher nicht beigebracht sind, ja meist nur oft benutzte Schlagworte ohne Beweiskraft wiederholt werden. Nur über den Umfang der Einwirkung gehen die Meinungen auseinander, und das ist natürlich, da die Beurtheilung der Monumente erst allmählich durch sorgsame Einzeluntersuchung zu festen Anhaltspuncten gelangen kann. Wenn Ed. Meyer a. a. O. S. 182 sagt: „Ohne Zweifel hat sich der orientalische Einflufs nicht auf diese Äufserlichkeiten beschränkt; doch ist die Möglichkeit, in der späteren griechischen Religion fremdes Gut nachzuweisen, nur in Ausnahmefällen vorhanden", so hat er unzweifelhaft Recht. Diesen Ausnahmefällen ohne Vorurtheil nachzuforschen, ist aber die Aufgabe der Wissenschaft, die sich endlich wieder von ihren antisemitischen Tendenzen frei zu machen beginnt, ohne deshalb Gefahr zu laufen, dem frisch pulsierenden griechischen Geiste zu nahe zu treten. Die Bedeutung der Astarte für die griechische Aphrodite ist anerkannte Thatsache, die orientalische Heimat des Melikertes unbestreitbar. Können wir nun nicht auch in den Sacralaltertümern semitische Einwirkungen nachweisen? Diese Frage ist kaum noch aufgeworfen, geschweige denn gelöst. Für die spätere Zeit haben wir eine Thatsache zu verzeichnen: Die Bereicherung des griechischen Opfermaterials durch den von den Phoenikern eingeführten Weihrauch.[1]) Ist solcher Einflufs in der Zeit zwischen 650 und 550 v. Chr. noch möglich, wie viel mehr ca. 1000 Jahre vorher! Und vielleicht geben uns da die Goldringe beherzigenswerthe Hinweise an die Hand. Auch hier bedarf es äufserster Vorsicht. Culthandlungen entwickeln sich in ihren Hauptformen bei den verschiedensten Völkern ohne eine Spur gegenseitiger Beziehungen dennoch in gleicher Weise. Die Grundidee des Opfers ist in vielen Fällen dieselbe oder doch aus ähnlichen Vorstellungen abgeleitet. Um der Gottheit einen Altar zu errichten, bedarf es für den Griechen nicht des Vorbildes aus dem Orient. Aber sollte eine besonders characteristische Altarform nicht vielleicht ihren Weg aus Chaldaea nach Hellas gefunden haben, eine Form, die nicht von vorn herein mit der Idee des Altars an sich in Verbindung steht? Man braucht nur daran zu erinnern, dafs allem Anschein nach auch das Thymiaterion seinen Ursprung im Orient hat und nach Hellas verpflanzt wurde[2]), um diesen Gedanken in ernstliche Erwägung zu ziehen.

Auf dem Goldring nr. 3 ist jener Altar einerseits als Tempel (Tsountas-Mannat S. 304) andererseits (von W. Reichel a. a. O. S. 5) als Thron in Anspruch genommen worden. Gegen letztere Deutung habe ich an anderer Stelle Einspruch erhoben. Dafs aber alle die auf den Ringen dargestellten rechteckigen, in ihrer Grundform einander ähnlichen Bauten Tempel wären, widerlegt schon die Haltung der Frau auf nr. 1, ganz abgesehen von den Gröfsenverhältnissen, die durchaus nicht unbeachtet geblieben sind, wie nr. 5 darthut. Hier ist die Höhe des Cultgeräthes, das als die Menschen überragend gedacht ist, auch

1) Vgl. meine „Rauchopfer bei den Griechen", Berlin 1894, S. 26 ff.

2) Die Rauchopfer bei den Griechen S. 45.

deutlich so gezeichnet. Die am linken Ende des Altars auf nr. 3 aufragende Linie bewog Tsountas, hier die rechte Seitenwand eines Oberbaues vorauszusetzen, den sich der Beschauer etwa wie bei den Goldblechen mit den Tauben zu reconstruieren habe. Die Annahme einer solchen abgekürzten Darstellung scheint mir aber nur ein Nothbehelf und schon an sich für die „mykenische" Periode nicht erlaubt zu sein. Derselbe Aufbau veranlafste auch Reichel zu seiner Thronhypothese. Und doch hätte er leicht auf die richtige Deutung kommen können, da ihm nicht nur die Ringe nr. 6 und 8 sagen mufsten, dafs Sitz und Thron andere Formen auf mykenischen Monumenten haben, sondern er selbst in schwer begreiflicher Verkennung der Darstellung einen altchaldaeischen Cylinder abbildet (fg. 16), der die richtige Erklärung giebt. Hier sitzt die Gottheit auf einem würfelförmigen Sitze und nicht auf dem vor ihr stehenden Geräth, das Reichel als Thron auffafst, wir als sogen. „Stufenaltar" zu bezeichnen pflegen. Ob die Stufe als Windschutz für das Feuer oder als Platz für die Ofergabe dienen sollte, bleibe dahingestellt. Auf der Oberfläche der „Stufe" liegt ein Widderkopf, auf der unteren Fläche brennt das Feuer.[1]) Diese Altarform ist schon der frühesten babylonischen Cultur eigentümlich, wie aufser dem genannten z. B. zwei andere Cylinder beweisen, die W. Hayes Ward (American Journ. of Archeol. II S. 263 fig. 30 und VI tf. XVIII, 4) publiciert hat. Auch hier sind Opfergaben auf den Altarflächen erkennbar. Nach dem Material des Einen datiert Ward den Cylinder in die Zeit zwischen 4000 und 2500 v. Chr. Ist es nun nicht merkwürdig, dafs auch in der griechischen Welt diese Altarform vorkommt, doch nur vereinzelt im Vergleich zu der Fülle der überkommenen Altardarstellungen, und je später, desto seltener? (Vgl. die Abbildungen bei Reichel a. a. O., von denen jedoch fig. 10. 13. 14. 18 als nicht hingehörig zu streichen sind). Der Gedanke liegt nahe, dafs hier eine in Babylon heimische Altarform von den Hellenen übernommen wurde. Gleichzeitig sehen wir aber auch, dafs diese selbständig Altarformen aus ihrem Geiste erschaffen und dafs der übernommene Typus nur eine ausgesprochene Nebenrolle spielt.[2])

Was die Culthandlungen angeht, so wird man ohne weiteres zugeben, dafs z. B. der Tanz in gleicher Weise bei Völkern hoher und niedriger Cultur im Götterdienste eine Rolle spielt ohne jede gegenseitige Beeinflussung. Ebenso

1) Bei dieser Gelegenheit sei darauf hingewiesen, dafs derselbe Cylinder neben zahlreichen anderen insofern als Parallele für den oben genannten, von mir nicht publicierten grofsen Goldring gelten darf, als Sonne und Mond über der Scene erscheinen, ein weiterer Beweis für den durchaus orientalischen Character der Scenen auf den Goldringen.

2) Eine ähnliche Entlehnung sehe ich in dem auf der François-Vase vor dem Palast des Peleus dargestellten, mit ΒΟ[ΜΟΣ] bezeichneten Altar, auf dem zwischen zwei an den Seiten befindlichen Aufsätzen ein Kantharos steht. Diese später auf griechischen Monumenten nicht mehr nachweisbare schlanke Altarform in Verbindung mit einem Gefäfs ist ganz gewöhnlich auf altbabylonischen Cylindern; nur steht dort statt des Kantharos ein Gefäfs anderer Structur darauf. Zu vgl. z. B. Menant, Recherches sur la glyptique orientale II S. 30 fig. 11. 12. Auch E. Reisch giebt bei Pauly-Wissowa u. d. W. „Altar" sp. 1659 zu, dafs die Altarformen der Hellenen in einzelnen Fällen von fremden Vorbildern beeinflufst sind.

deutlich aber ist, dafs der religiöse Tanz bei den Griechen, wenige von aufsen gekommene Culte, wie die des Bakchos, der Korybanten u. ä. ausgenommen, einen feierlichen Charakter ruhiger Bewegung trug. Daher ist es nur natürlich, dafs ein Hinketanz, wie ihn die Priester auf dem Berge Carmel sowie phoenikische Männer in Delphi aufführen und ich ihn auf nr. 1 und 7 anzunehmen geneigt bin, keinen Boden in Hellas findet. Auch Opferprocessionen zu heiliger Stätte sind gleichfalls Gemeingut vieler zeitlich und räumlich getrennter Völker und Racen. Daher dürfen wir nicht ohne weiteres die auf nr. 3 und 4 dargestellten Aufzüge als Vorbilder der griechischen πομπαί ansehen. Dagegen würde es eine Untersuchung verdienen, ob nicht der Gestus der Adoration bei den Hellenen orientalischen Ursprungs ist. Es entspricht nicht dem Wesen des Gebetes an sich, als begleitende Bewegung gerade den rechten Arm mit nach aufsen gerichteter Handfläche zu erheben, wie wir es sicher auf nr. 5, wahrscheinlich auch auf nr. 2 und 4 wahrnehmen. Auch hierfür bieten die ältesten Denkmäler des fernen Ostens zahllose Beispiele, und bei den Griechen der klassischen Zeit ist dieser Gestus ganz gewöhnlich.

Solche und ähnliche Vermuthungen über die Abhängigkeit der alten Mykenaeer in ihren religiösen Vorstellungen von dem Orient erhalten einen festen Untergrund in der von W. Helbig, Das Homerische Epos² S. 51 ff. klargelegten, durch die Funde schlagend bewiesenen Thatsache, dafs ihre Bestattungsweise orientalischen Bräuchen folgt. Die Einbalsamierung der Leichen, die Bedeckung ihrer Gesichter mit Goldmasken, der Gewänder mit Plättchen und Zierrath aus Gold u. a. m. sind orientalische Sitten. Dafs man solche nicht nur äufserlich befolgte, sondern geleitet von denselben religiösen Ideen, ist eine unabweisbare Consequenz. Es leugnen, hiefse den griechischen Geist auf ein seiner unwürdiges, tiefes Niveau herabdrücken. So konnte Helbig mit Fug und Recht behaupten (a. a. O. S. 60): „Soweit die Funde ein Urteil verstatten, erscheinen die Mykenaeer recht eigentlich als Orientalen.“ Und in diesem Sinne dürfen wir die „mykenischen“ Monumente auch als Quelle für die Cultur der Bewohner Mykenes und aller der Gebiete, wo die gleichen Producte zu Tage gefördert sind, verwerthen, ohne freilich aufser Augen zu lassen, dafs manche vom Osten herüberkommende Einwirkung als dem hellenischen Wesen widersprechend, sei es sofort zurückgewiesen, sei es allmählich abgestossen wurde. Zeigt uns die homerische Zeit schon Änderungen mannigfacher Art in socialer und religiöser Beziehung, so verstehen wir sie unter solchen Gesichtspunkten vollkommen. Dafs sich aber vereinzelte Spuren der alten Cultur des Orients bis in die spätesten Zeiten des klassischen Altertums erhalten haben, wird nur der bestreiten wollen, den eine bestimmte Tendenz bei der Beurtheilung des historischen Werdens befangen macht.



Pallas Albani.

Von A. Furtwängler.

Ein eigentümliches Dunkel schwebt über jener „Pallas Albani“, die Winckelmann in seiner Kunstgeschichte für die schönste aller erhaltenen Pallas-Statuen erklärte (5, 2, § 8) und die er neben der Niobe als das vorzüglichste, ja einzige Werk in Rom aus der Zeit des hohen Stiles bezeichnete (8, 2, § 4). Diese Statue ist seit Beginn dieses Jahrhunderts, ohne dafs man sich darüber ganz klar geworden ist, spurlos verschwunden und verschollen.[1]) Niemand hat sie in diesem Jahrhundert gesehen; nur von Hörensagen wird über sie geredet, und so mufste es kommen, dafs sie fälschlich mit anderen nicht verschwundenen Albani'schen Stücken identifiziert wurde, so total verschieden diese auch waren. Insbesondere ward sie verwechselt mit der noch heute in Villa Albani befindlichen Statue der Athena, die das Hundsfell auf dem Kopfe trägt, obwohl Winckelmann sie von dieser gerade sorgfältig unterschieden hatte.[2]) Die Verwechselung erscheint schon in der Ausgabe von Fea vol. II (1783) p. 109 sowie in der italienischen Gesamtausgabe Winckelmanns (Prato 1832), indem aus Versehen zu der Stelle der Kunstgeschichte 8, 2, § 4 die Tafel citiert wird, welche die Statue mit der Hundsfellkappe darstellt, obwohl daneben die richtige Bemerkung steht, dafs Cavaceppi raccolta 1, 1 die Abbildung der

1) Vgl. Meisterwerke d. gr. Plastik S. 110 Anm. d.

2) Winckelmann spricht häufig von „zwo schönen Statuen der Pallas“ in der Villa Albani (so Kg. 6, 1, § 16; 6, 1, § 29; 6, 2, § 5; 5, 5, § 26); damit meint er, wie aus den Einzelangaben hervorgeht, die hier zu besprechende bei Cavaceppi, racc. 1, 1 = Clarac pl. 458, 901 abgebildete Statue und die bekannte mit der Fellmütze. Letztere, die mit dem Fell, unterscheidet er als die in Lebensgröfse von der anderen von 9 Palm Höhe (Kg. 2, 2, § 22 und 8, 2, § 4), und diese von 9 Palm Höhe hat, wie er angiebt, den ganz unverletzten eingelassenen Kopf, und sie ist bei ihm das bewunderte Werk hohen Stiles und die schönste Pallasstatue. Wenn er nur von der „schönen Pallas Albani“ spricht, wie 1, 2, § 15, oder von beiden, aber die eine speziell als die „schöne“ unterscheidet (wie 7, 1, § 12), so meint er immer die von 9 Palm Höhe bei Cavaceppi 1, 1. Diese stand nach Fea in seiner Ausgabe der storia d'arte I (1783) p. 426 im Casino der Villa.

Pallas von hohem Stile ist. Offenbar ward die Verwechselung zunächst dadurch veranlafst, dafs die Illustrationen zu den Winckelmann-Ausgaben von Anfang an nur die Athena mit der Fellmütze, nicht die Cavaceppi'sche enthielten. Die Verwechselung findet sich dann auch bei neueren deutschen Autoren, wie bei Friederichs, Bausteine 86 (= Wolters, Gipsabg. 524) und Bötticher, erkl. Verz. d. Abgüsse 674. Justi, Winckelmann II, 1 S. 304 (2. Ausgabe Bd. II S. 287) behauptet gar, jene Albani'sche Pallas sei „jetzt in München“ — Niemand möchte mehr wünschen, dafs er Recht hätte als ich; allein leider begeht er hier nur eine Verwechselung mit der Albani'schen Büste, der Replik der Athena Velletri, die H. Meyer zu Winckelmann, Kunstgesch. 5, 2, § 8 in Villa Albani erwähnte, und die dann nach Paris kam, wo sie Kronprinz Ludwig für seine Glyptothek erwarb.

Durch die zahlreichen Erwähnungen bei Winckelmann und durch die Abbildung bei Cavaceppi, racc. I (1768), 1 (wiederholt bei Clarac pl. 458, 901) wissen wir genau, wie die Statue aussah, die 1743 gefunden ward, erst ohne Kopf, der später in gröfserer Tiefe unversehrt zu Tage kam, und die sogleich in Cardinal Albani's Sammlung gelangte (Justi, Winckelm. II, 1, 304). Dort im Casino mufs sie bis gegen Ende des Jahrhunderts gestanden haben. Aus H. Meyer's langer begeisterter Anmerkung zu Winckelmann's Kunstgeschichte 5, 2, § 8 in der Dresdener Ausgabe Bd. 4 (1811), S. 339 geht hervor, dafs er noch einen deutlichen Begriff von dieser Statue hatte, die er bei seinem römischen Aufenthalte oft gesehen und bewundert haben mufs. Als er jene Anmerkung schrieb, hatte er sich erkundigt, wo die Statue sich befände, und erfahren, dafs sie noch jetzt (1811) in der Villa Albani stehe. Die Abbildung, welche die Dresdener Ausgabe angeblich von dem Profil des Kopfes der Statue bietet, Taf. VI A (dann auch in die anderen Winckelmann'schen Gesamtausgaben übergegangen), ist nach einem alten Dresdener Abgusse des Gesichtes der Farnesischen Athena gemacht (meine „Meisterwerke“ Taf. IV B, vgl. S. 110 Anm.), deren Übereinstimmung mit jener Albani'schen Meyer also bekannt war. Die Albani'sche Statue selbst hat nach Cavaceppi nur noch Quatremère de Quincy abgebildet in seinem 1815 erschienenen Jupiter Olympien auf pl. 9, 4; vgl. dazu p. 228. 235. Dies Werk ist, wie die Vorrede selbst sagt, „le fait d'anciennes recherches“; die hier gegebene schlechte Skizze wird Quatremère zur Zeit seines römischen Aufenthaltes (1776 ff.) gemacht haben; er nennt die Statue, die er zur Rekonstruktion der Parthenos benutzt, „Minerve Albani“ oder „Minerve dite de la villa Albani à Rome“; er wufste zur Zeit der Herausgabe des Werkes offenbar nicht, ob die Statue wirklich noch in Villa Albani war oder nicht. Der Text zu den Specimens of ancient sculpture I, 25, der 1809 erschien, berichtete, die Albani'sche Statue sei nach Paris gekommen und dort für das grofse Napoleonische Museum behalten worden, eine ganz irrige Angabe, indem die Statue unter den im Louvre vereinigten Antiken nirgends erscheint. Schon Quatremère's eben citierte Verwendung der Statue genügt sie zu widerlegen. In den Publikationen des Musée Napoléon ist keine Spur von ihr. In dem 1804 erschienenen 1. Bande der Monum. antiques du Musée

Napoléon von Schweighäuser-Piranesi ist auf Taf. 11 die schon seit alter Zeit im Louvre befindliche schlechte, kopflose Replik dieses Albani'schen Athena-Typus abgebildet (Clarac 320, 852; Fröhner 115), deren Draperie als besonders merkwürdig besprochen wird; all dies undenkbar, wenn die Albani'sche Statue selbst in Paris gewesen wäre. H. Meyer's Gewährsmann aber, der 1811 die Statue noch in Villa Albani wähnte, hatte sie wohl schon mit der anderen Athena, der mit der Fellkappe, verwechselt.

Ist es nun wahrscheinlich, ja ist es möglich, dafs eine Statue dieser Art, die sich in einer der berühmtesten Sammlungen befand, die Winckelmann aufs höchste bewunderte und die für ihn wie noch für die nächstfolgende Generation zu den wichtigsten Werken in Rom zählte, die also auch einen hohen materiellen Wert darstellte, dafs eine solche Statue wirklich spurlos verschwunden sein sollte? Gewifs nicht! Und eben weil man dies nicht für möglich hielt, hat man sie fälschlich mit anderen Albani'schen Athenabildern identifiziert.

Allein, ich glaube, die Statue existiert noch und ist uns wohlbekannt, nur unter anderem Namen. Jene Albani'sche Pallas von hohem Stile ist nach meiner Überzeugung keine andere als die Athena Hope in Deepdene.

Was wir von der einen wissen, stimmt vollkommen mit dem überein, was uns von der anderen bekannt ist. Der Kopf der Pallas Albani war besonders gearbeitet und eingelassen; er war ganz unverletzt, wie neu, „rein und glänzend" (Winckelmann, Kg. 8, 2, § 4); dasselbe gilt von dem Kopfe der Athena Hope. Auch die Arme waren nach Winckelmann besonders angesetzt (7, 1, § 12); sie gelten an der Hope'schen Statue, die ich leider bis jetzt nicht selbst gesehen habe, als ergänzt; der Photographie nach scheint es mir aber, dafs sie sehr wohl antik angestückt sein könnten. Die Augen der Albani'schen Statue waren hohl, die der Hope'schen ebenso; der Abgufs des Kopfes der letzteren[1]) zeigt sie noch hohl; die eingesetzten Augäpfel wurden nach dem Zeugnisse der Herausgeber der Specimens erst nach Thomas Hope's Geschmacke ergänzt; sie erschienen auch Michaelis und Joubin modern. Der Marmor der Statue Albani war nach Winckelmann pentelisch (Kg. 1, 2, § 15), der der Hope'schen wird von Michaelis und Joubin als carrarisch bezeichnet; allein es kommt so häufig vor, dafs in neueren Katalogen von Bildwerken aus Italien pentelischer und carrarischer Marmor verwechselt werden, dafs auf diese Differenz nichts zu geben ist. Fea bezeichnet den Marmor der Hope'schen Statue als „marmo cipolla", was zur Winckelmann'schen Bezeichnung als pentelisch recht gut pafst.

Allein die Hope'sche Statue ward ja erst 1797 in Ostia gefunden! Die Identifikation der Albani'schen und Hope'schen Athena wäre natürlich längst gemacht worden, wenn ihr nicht diese bestimmte Fundangabe im Wege gestanden hätte. Wie verhält es sich mit ihrer Glaubwürdigkeit?

Um es kurz herauszusagen: ich halte die Fundangabe für fingiert, für eine Maske, einen Mantel, unter dessen Verhüllung die kostbare Statue unerkannt

1) Meisterwerke Taf. IV A; über Statuenkopieen I S. 7 Anm.; vgl. unten.

in den Stürmen des Jahres 1797 den habgierigen Händen der Franzosen entschlüpfen und aus der französischer Willkür verfallenen Albani'schen Sammlung um schönen Kaufpreis nach England entweichen konnte. Im Jahre 1797 kam die Pallas zusammen mit einer Hygieiastatue, als soeben bei den Ausgrabungen des englischen Malers Fagan in Ostia gefunden, in den Besitz des reichen Sammlers Thomas Hope. In seiner Relazione di un viaggio ad Ostia berichtete Carlo Fea 1802 als Presidente generale agli scavi auf p. 44 f. auch von diesen Ausgrabungen und beschreibt dabei die Hygieia und die Pallas als mit mehreren Kaiserbüsten zusammen an dem Tor Bovacciano genannten Platze zu Ostia gefunden. Er giebt an, die Augen der Pallas seien aus Elfenbein, die Wimpern aus feinem Metallblech eingesetzt gewesen. Das letztere stimmt nicht mit der Athena Hope; denn diese hat, wie Michaelis und Joubin konstatierten, durchaus keine Wimpern, und die eingesetzten Augäpfel waren nach dem Zeugnisse der Herausgeber der Specimens of anc. sc. moderne Ergänzung. Schon dieser Umstand zeigt, dafs es sich bei diesem Berichte Fea's keineswegs um genaue Aufzeichnungen bei einer Ausgrabung handelt. Fea schreibt nur in ungenauer Erinnerung an die erst für den Käufer Thomas Hope in Rom modern eingesetzten Augen. In den Specimens of anc. sculpt. I, 25 erscheint die Statue im Jahre 1809 mit auf der Rechten hinzugefügter Victoria und mit der Angabe, dafs sie 1797 in Ostia 30 Fufs tief vor ihrer Nische gefunden worden sei, Details, die Fea nicht angiebt; ersonnene Fundangaben pflegen indes immer besonders genau zu sein. Die Victoria war, wie die Specimens angeben, schon in Rom für Thomas Hope hinzuergänzt worden, da dieser eine Kopie der Athena Parthenos in ihr sah; die Ansicht Quatremère de Quincy's über den Typus war also damals in Rom schon durchgesickert und wohl zur Erhöhung des Wertes der Statue benutzt worden. Im Texte der Specimens ist auch darauf hingewiesen, dafs eine gleiche berühmte Statue, die aber „less entire" sei — worin diese geringere Vollständigkeit bestanden haben soll, wird wohlweislich verschwiegen —, sich in Villa Albani befunden habe und für das Nationalmuseum in Paris zurückbehalten worden sei, was, wie schon bemerkt, eine direkt falsche Angabe ist.

Wenn man sich in die Zustände in Rom im Jahre 1797 versetzt, so bebegreift man, wie erwünscht es dem Besitzer der Sammlung Albani sein mufste, eins seiner Hauptstücke der Konfiskation durch die Franzosen zu entziehen[1]) und als neue Ausgrabung nach England zu verkaufen. Fagan und Fea müssen die Sache besorgt haben und waren natürlich interessiert, das Geheimnis strengstens zu wahren.

Der Abgufs des Kopfes (Meisterwerke Tafel IV A; S. 106 Anm. 2; 107, Fig. 17) ist, da er die Augen hohl zeigt, vielleicht noch in Rom vor der Überführung nach England gemacht; durch die Büste ist der Abgufs offenbar erst

1) Im Oktober 1797 waren alle guten Stücke der Villa Albani bereits verpackt, um nach Paris geschickt zu werden, und selbst die Kunstwerke einiger in Rom lebender Engländer waren ebenso konfisziert und verpackt; vgl. das Verzeichnis im 3. Bde. der Correspondance de Napoléon I, p. 498 ff.

in Dresden vervollständigt worden, da diese von der dortigen Lemnia genommen ist. Auffallend bleibt dabei nur, dafs in der Dresdener Winckelmann-Ausgabe 1811 nicht dieser, sondern der Abgufs des Farnesischen Kopfes für die Zeichnung im Bd. IV Taf. 6 A benutzt worden ist.

Die Pallas Albani, nach Winckelmann die schönste Athena und das bedeutendste Werk des hohen Stiles in Rom, ward von Quatremère de Quincy als Nachbildung der Parthenos des Phidias angesehen. Wir wissen längst, dafs sie dies nicht ist; aber ebenso sicher ist sie doch Kopie eines phidiasischen Werkes. Ich habe früher fälschlich die farnesische Statue in Neapel als antike Variante des Hope'schen Typus betrachtet (Meisterwerke S. 106 ff.); sie ist, wie ich bereits in der Abhandlung über Statuenkopieen I S. 7 Anm. bemerkt habe, nur eine Kopie nach demselben Originale wie die Albani-Hope'sche Statue, und die Verschiedenheiten in der Behandlung des Kopfes fallen nur dem Kopisten zu. Der Albani-Hope'sche Kopf ist ohne Zweifel die treuere Kopie. Doch hiervon an anderem Orte; hier sollte nur jene früher hochberühmte Statue, die Pallas Albani, als nicht verschwunden, sondern als Hope'sche Athena wohl erhalten nachgewiesen werden.

Möchte uns bald jemand die längst dringend erwünschte kritische und kommentierte neue Ausgabe von Winckelmann's Schriften schenken, und möchte auch die Geschichte der Antikensammlungen in napoleonischer Zeit eine eindringende Behandlung erfahren! Dann wird die hier vorgetragene Vermutung vielleicht noch weitere Stütze finden.

Damit diese Zeilen nicht des bildlichen Schmuckes entbehren, habe ich oben und unten zwei Figuren geben lassen, die beide einen guten apotropäischen Schutz zu gewähren geeignet sind, die eine durch ihren erheiternden, die andere durch ihren erschreckenden Charakter.

Das Bild über dem Beginne dieser Zeilen (S. 86) ziert einen altkorinthischen kugligen Aryballos, der, aus Griechenland stammend, sich in Privatbesitz zu München befindet. Der Aryballos ist ohne Ornament allein mit diesem höchst eigentümlichen Bilde geschmückt. Es ist ein Gorgoneion ganz absonderlicher Gestalt. Wären die Ohren nicht rein menschlich, würde man es für eine ganz tierische Fratze halten. Die Stirne ist mit mähnenartig angedeutetem Haare bedeckt. Die Umgebung des Mundes ist voll von Stoppelhaaren Nach unten hängen die uns auch sonst bekannten langen Bartzotteln herab. Die Nase ist ganz dekorativ behandelt; die Nasenflügel und die Umgebung des Auges sind mit weifs punktierten Streifen gebildet, die sonst nicht den korinthischen, sondern vielmehr den ionischen und böotischen Produkten charakteristisch zu sein pflegen. Ein Palmettenmotiv steht an der Stelle der Nasenwurzel.

Am auffallendsten aber und, soviel ich weifs, bis jetzt ganz ohne Analogie sind die beiden grofsen Auswüchse an den Seiten. Flügel sind damit gewifs nicht gemeint. Am ehesten erinnern sie in Stellung und Form an Brustflossen von Fischen.

Ich glaube, die γοργείη κεφαλή, das scheufsliche Phantom der Unterwelt, das Persephone senden kann (Odyssee λ 634), ist hier mit Flossen rudernd gedacht auf dem dunkeln Gewässer des fernen Jenseits, dem Okeanos, dort, wo die Nacht ist und wo am Gestade der düstere Hain der Persephone ragend steht (Odyssee κ 508 ff.), oder gar auf dem in der Tiefe von Hades' Hause strömenden Acheron, den Pyriphlegethon und der Abflufs der Styx, der Kokytos, verstärken (κ 513 f.). Die Gemahlin des Acheron heifst Gorgyra, die Mutter des Unterweltsdämons Askalaphos (Apollod. bibl. 1, 5, 3 und frg. 10 bei Stob. ecl. 1, 49), und Gorgyra ist gewifs (vgl. E. Rohde, Psyche II², S. 408) nur Kurzform für Gorgo. An Stelle von Gorgyra werden auch Orphne (Ovid. met. 5, 539) oder Styx (Servius zu Aen. 4, 462 und zu Georg. 1, 39) als Mutter des Askalaphos und Gattin des Acheron genannt. Es ist sicherlich alte Vorstellung, die aus diesen späteren Überlieferungen spricht: Gorgo als ein den düstern Gewässern der Unterwelt engst verbundenes Wesen.

Auf diesen Wassern schwimmend scheint mir die γοργείη κεφαλή von diesem Bilde dargestellt, das wir einem korinthischen Maler des siebenten Jahrhunderts verdanken; und die in der späteren Kunst nicht seltenen Mischungen des Gorgoneions mit den Typen der Seewesen[1]) werden demnach auf alte Vorstellungen zurückzuführen sein.

Das umstehende Bild stellt in natürlicher Gröfse einen kleinen flachen fufslosen Teller dar, der zu Athen gefunden wurde und sich jetzt in privater Sammlung zu München befindet. Das reizend im Stile der grofsen Meister um 500 v. Chr. gemalte Bildchen ist nur am unteren Rande etwas fragmentiert. Es ist nicht schwer zu ergänzen. Das magere bucklige Männlein, das da kauernd hockt und sich dabei mit den dürren Armen auf seinen Knotenstock stützt, es ist ohne Zweifel dringend beschäftigt, und vielleicht waren die Resultate seines eifrigen Bemühens in dem verlorenen unteren Teile angedeutet. Zu vergleichen ist das Innenbild einer Schale epiktetischen Stiles bei Hartwig, Meisterschalen S. 347, Fig. 47; da ist ein bekränzter bärtiger Mann von gewöhnlichem Typus, der auch das Mäntelchen über den Schultern trägt und sich hockend auf den Stock stützt, beschäftigt mit der linken Hand mittels eines Steinchens der bei Aristophanes, Frieden 1230 ff. vorkommenden Sitte (vgl. Scholien dazu) folgend sich zu reinigen. Unser kleiner Teller steht hoch über jenem etwas älteren Schalenbilde, und zwar ebenso durch die künstlerische Ausführung, die dem Besten gleichkommt, was jene höchste Blütezeit attischer Vasenzeichnung uns hinterlassen hat, wie durch die Auffassung des Gegenstandes: dem Häfslichen ist der Stachel genommen, indem es ins Humoristische gezogen ist. Dies Männlein von magerer zwerghafter und buckliger Bildung mit dem übergrofsen Kopfe, der Glatze, der krummen Nase, dem eifrigen Ausdruck im Auge und dem geöffneten Munde, dem nach Barbarenart spärlichen Backen- und Kinnbärtchen[2]) ist eine der frühesten und zugleich

1) In Roscher's Lexikon I, 1725. Dazu Wieseler in den Nachrichten d. Gött. Ges. 1888 S. 415 fg., der mit Unrecht Skylla statt Gorgo erkennen möchte.

2) Vgl. Hartwig, Meisterschalen Taf. 14, 2; 40; S. 132. 437; ferner 50. Berl. Winckelmannsprogr. S. 160.

vorzüglichsten Schöpfungen karikierenden Humors in der griechischen Kunst. Dafs der alte bucklige Zwerg sonst ganz ausgestattet ist wie ein feiner Athener, der an einem Symposion teilgenommen hat — er trägt Stock und Mäntelchen ganz wie diese und dazu einen Kranz von Weinlaub und eine breite Kopfbinde, eine Mitra[1]) — steigert natürlich noch die komische Wirkung.

Eine andere gleichartige Leistung der attischen Vasenmalerei wüfste ich nicht zu nennen; vergleichen läfst sich am ehesten der alte barbarische Sklave der Schale des „Meisters mit dem Kahlkopfe“[2]), Hartwig, Meisterschalen Taf. 40 (S. 437 f.), oder die alte Wärterin, die Pistoxenos malte (ebenda S. 376). Leider zeigt unser kleiner Teller keine Inschrift. Ich möchte vermuten, dafs er ein, allerdings besonders reifes und vorzügliches, Werk des dorischen, in Athen arbeitenden Meisters Phintias ist, der in kleinen feinen Rundbildern besonders excellierte und vielfach mit Euphronios wetteiferte, dem er hier durch Lebendigkeit des Ausdrucks, wenn unsere Zuteilung richtig ist, besonders nah gekommen wäre.

1) Vgl. Samml. Sabouroff zu Taf. 23.

2) Vgl. Hartwig, Meisterschalen S. 166—199; Hauser im Jahrb. d. Inst. 1895 S. 113; zu Hartwig Taf. 18, 2 vgl. meine Angaben in der Berl. philol. Wochenschr. 1894 S. 145.





Le statue della Villa di Plinio in Tuscis.

Di G. F. Gamurrini.

Plinio il Giovine in una lettera a Traiano riferisce, che aveva richiesto al suo padre, l' imperatore Nerva[1]), che gli permettesse di trasferire nel municipio (non lo indica) le statue, che teneva in lontani terreni, e che essendogli pervenute per più successioni le custodiva quali le aveva ricevute, ed ottenutone l' assenso vi avrebbe aggiunta la statua di lui. Che Nerva, il quale incitò con mirabile orazione tutti i cittadini ad essere munifici, aveva ben volentieri alla dimanda annuito. Plinio allora avere scritto ai decurioni, che assegnassero alle statue il luogo medesimo, dove alquanto prima aveva costruito un tempio a sue spese; e quelli per riguardo all' opera egregia averne dato a lui la elezione. Ma e per la infermità propria, e poi per quella di Nerva, e per le incombenze d' ufficio era stato costretto a differirne l' esecuzione. Per cui si rivolge a Traiano, perchè gli conceda quanto aveva ottenuto, e di adornare l' opera, ch' era per incominciare, colla statua ancora di lui: e per poter far ciò quanto prima, addimandava altri trenta giorni, oltre il mese della vacanza dall' ufficio, la quale gli terminava il primo di settembre. Aggiunge poi, che per la vasta possessione in quei luoghi gli necessita di rinnovare i

1) L. X ep. 24: „Petii ab eo, ut statuas principum, quas in longinquis agris per plures successiones traditas mihi, quales acceperam, custodiebam, permitteret in municipium transferre, adiecta sua statua."



fitti, altrimenti gli affari gli vanno in malora: e che non può richiedere un tempo più breve, per essere quei terreni lontani da Roma da oltre cento cinquanto miglia.[1]) Traiano cortesemente risponde (l. X ep. 25) che non v' era d' uopo che Plinio gli adducesse tante ragioni, ma essergli bastata la sola volontà: e che ponesse la statua di lui nel luogo designato, non già perchè ambisse siffatti onori, ma per non parere d' impedirgli quell' atto pietoso.

È ben facile qui riconoscere, che i possessi di Plinio adornati di quelle statue erano situati nel territorio di *Tifernum Tiberinum*, ora Città di Castello. Teneva egli colà una deliziosa villa, dove passava l' estate studiando e cacciando, e con eleganza e dettaglio la descrive nella celebre lettera ad Apollinare (l. V ep. 6). Nella quale non rammentando le statue, mentre nessuna parte ancorchè minima tralascia, si deve da ciò arguire, che la scrisse dopo il loro trasferimento ottenuto da Traiano. A questi invia la lettera precisamente di là, e designa il sito della loro collocazione nell' area del tempio, che aveva costruito in grazia e benemerenza di essere stato prescelto fino della tenera età a patrono da quel municipio di Tiferno Tiberino.[2]) Non esser quindi dubbio trattarsi del vasto predio e della villa *in Tuscis*, molto più che si aggiunge essere distanti da più che cento cinquanta miglia. Infatti per venire

1) *Ivi:* „cum et municipium et agri, de quibus loquor, sint ultra centesimum et quinquagesimum lapidem."

2) L. IV ep. 1: „Oppidum est praediis nostris vicinum: nomen Tifernum Tiberinum, quod me paene adhuc puerum patronum cooptavit .... Ut referrem gratiam, templum pecunia mea extruxi: cuius dedicationem, cum sit paratum, differre longius irreligiosum est."

da Roma a Tiferno conveniva prendere la via Flaminia, e giunti per *ad Martis* a *Mevania* (Bevagna) calare verso il Tevere, e seguire poi sempre la sua sponda contro corrente. Secondo gl' Itinerari da Roma a *Mevania* si contavano miglia 91; da Bevagna al Tevere (verso ponte S. Giovanni) corrono chilom. 21, pari a miglia 17; e da ponte S. Giovanni per Umbertide a Città di Castello si segnano per la via attuale chilom. 52, pari a miglia 35; e di là alla villa di Plinio (sopra il villaggio di *Lama*) chil. 8, poco meno di miglia 6: onde in totale miglia antiche da Roma 149.[1]) Corso, che ben poco differisce dall' indicato da Plinio, al quale faceva comodo per la sua dimanda d' accrescerne alquanto la lontananza.

Giacchè più non si dubita, che l' amena villa di Plinio *in Tuscis*, alle altre preferita, risiedesse fra San Giustino e Città di Castello proprio nel campo detto di *Santa Fiora* a sinistra di un torrente nella parocchia di *Passerina*, che ora porta il nome di *Colle di Plinio*. Fin dal secolo scorso fu rinvenuto in quei paesi il titolo votivo di *Plinia Chreste*, il quale porse non lieve indizio a Guilio Mancini per farvi alcune indagini, che quell' opinione sostennero.[2]) Ai nostri giorni ne ha comprovato il sito con nuove esplorazioni il diligente storico Magherini-Graziani[3]), ed ha esposto l'agitata questione e i resultati ottenuti con molta chiarezza e dottrina. Oggi ancora, sebbene nel vasto campo ridotto a cultura prosperino i filari delle viti, e lo divida la nuova via comunale, si prosegue a rinvenire le macerie delle costruzioni e le vestigia delle nascose rovine.[4]) Ho veduto poco fa il terreno tuttavia ingombro da tritumi sparsi, quantunque di continuo tolti dai villici, e gettati nel vicino torrente.[5]) Ho veduto i pezzi di mosaico raccolti, e le cornici di marmo, e le infrante tegole, che recano in grandi lettere la marca di **C · P · C · S**, cioè del nome di *Caius Plinius Caecilius Secundus*. Con che siamo vie meglio assicurati essere quello il sito della graziosa villa, ch' egli si compiacque descrivere, e che poi gli eruditi hanno fantasticato nel ricomporre. Ora nel luogo stesso seguendo la sua lettera, e notando la posizione e l' orientazione, con grata meraviglia ci persuadiamo, che veramente quello sia dove Plinio il

1) Le miglia 91 da Roma a *Mevania* si desumono dagli *Itineraria* di Vicarello (*Corpus Inscr. Lat.* XI, p. I n. 3281—3284 ed. Bormann), tre dei quali segnano la distanza in m. 90, ed uno in m. 91. L' *Itinararium Antonini* assomma m. 91. La distanza chilometrica da Bevagna a Città di Castello è tolta dalla *Carta geografica postale d' Italia*, Torino 1878, f.° n. 5.

2) *Giornale di Padova* an. 1828; e meglio nel *Giornale Arcadico* di Roma, T. 60 (1833) p. 173 sg.

3) Storia di Città di Castello. Ivi, 1890, Vol. I pg. 114 sg.

4) Ho preso io stesso nel sito due fotografie, che vengono qui per maggiore illustrazione riprodotte, nelle quali da due punti diversi si vede il campo, rasentato e corroso dal torrente, e dove si elevava la villa di Plinio. In cima alla collina stanno la parrocchia ed una villa moderna spettante ai sigg. Cappelletti.

5) Il vecchio guardiano della prossima villa del *Colle di Plinio*, Francesco Paolini, ha con amore raccolto molti frammenti di marmi (uno di statua), pezzi di mosaici, e fistule aquarie di piombo, e tegoli con bolli figulinari, provenienti tutti dal campo di *Santa Fiora*. Mi ha riferito, che dovendolo ridurre a cultura ci vollero parecchi giorni di lavoro per disgombrare le macerie dell' antica villa, e scaricarle nel fiume.

giovine, e forse anche il suo zio, il naturalista, trassero dolci ed eruditi ozi, ricreandosi di quella pace e dell' aere aprico e sereno.[1]) Un immenso anfiteatro si apre coronato dagli elevati poggi: veduta quanto mai mirabile.[2]) Giace il campo di *Santa Fiora* dalla parte settentrionale a piè di un aereo colle (nella cui cima risiede adesso la villa Cappelletti) ed agevolmente si eleva sulla spaziosa valle.[3]) Le aure fresche e pure riceve per una larga foce dai monti Appennini, che dietro da lunge si adergono.[4]) In gran parte prospetta a mezzogiorno, e nell' inverno alquanto prima accoglie il sorger del sole che nell' estate, per essere da quel lato sottoposto ai poggi.[5]) Due torrenti limitano a destra e a sinistra quella pianura, ed effondono le acque nel prossimo Tevere.[6]) Un fonticello a breve distanza seguita a fluire la sua linfa, la quale condotta cadeva poi con giocondo murmure, vuoi ripartita in tenui zampilli, vuoi raccolta in vasca marmorea.[7]) E qui per non deviare d'avvantaggio dal tema propostomi dirò solo, che scavi regolari varrebbero ancora (sebbene alcuna impronta più non si scorga o vestigio. tranne il lungo muro di precinzione a mezzogiorno[8])) a far riconoscere le diverse parti di quella celebre villa, o almeno laddove le fondamenta rimangono.

Le tegole che portano il bollo di **C · P · C · S** palesano, che Plinio in quel suo lato predio teneva una fornace da embrici: e non poteva essere altrimenti, perchè l'argilla della valle è tenace[9]), e specialmente verso il basso Tevere bene si adatta a tale industria. Questa osservazione valga per le altre tegole segnate col nome di altro proprietario, e che sempre più convalidano l' esistenza di una fabbrica locale. Si sono raccolte pertanto nello stesso campo alcune coll' impronta di **GRANI**, ora isolato, ora congiunto a due diverse date consolari, la più antica delle quali indica l'anno 760 di Roma (7 d. Cr.), l' altra il 768 (15 d. Cr.). Della prima non si aveva che un sigillo spezzato, e ci

1) L. V ep. 6: „Habes caussas, cur ego Tuscos meos Tusculanis, Tiburtinis, Praenestinisque meis praeponam . . . . . Placida omnia et quiescentia, quod ipsum salubritati regionis, ut purius caelum, et aer liquidior, accedit."

2) *Ivi*: „Regionis forma pulcherrima. Imaginare aliquod immensum, et quale sola rerum natura possit effingere. Lata et diffusa planities montibus cingitur."

3) *Ivi*: „Villa in colle imo sita prospicit quasi ex summo; ita leniter et sensim clivo fallente consurgit."

4) *Ivi*: „A tergo Appenninum, sed longius habet. Accipit ab hoc auras quamlibet sereno et placido die." E alquanto sopra: „Aestatis mira clementia: semper aer spiritu aliquo movetur."

5) *Ivi*: „Magna sui parte meridiem spectat, aestivumque solem ab hora sexta, hibernum aliquanto maturius."

6) *Ivi*: „Cuncta enim perennibus rivis nutriuntur . . . devexa terra, quicquid liquoris accepit . . . . . effundit in Tiberim."

7) *Ivi*: „Hic quoque fons nascitur, simulque subducitur . . . . per totum hippodromum inductis fistulis strepunt rivi." E più sopra: „In hoc fonte crater, circa siphunculi plures miscent iucundissimum murmur."

8) Il muro meridionale, che ancora si scorge alla superficie del suolo, si estende da torrente a torrente per circa quattrocento metri. „Omnia maceria muniuntur; hanc gradata buxus operit et subtrahit." Lungo il muro passava un' antica via.

9) La tenacità o compatezza della terra in quella valle è pure ricordata. *Ivi*: „Tantis glebis tenacissimum solum . . . . ut nono demum sulco perdometur."

rimaneva ignoto il cognome di Granio[1]): ma nell' anno decorso per cortesia dell' ing. Temperini di Città di Castello mi è pervenuto integro, che ho voluto collocare per la sua importanza nel museo pubblico di Arezzo:

Q · CAECILIO · METELLO
A · LICINIO · NERVA · COS
M · GRANI · MARCELLI

L' altro edito interamente da Magherini-Graziani (o. c. p. 115):

GRANI
DRVSO · CAESAREMSILANOCOS

Segnano queste due date il tempo successivo delle costruzioni fatte da Marco Granio Marcello, l' una verso la fine dell' impero di Augusto, e l' altra nel secondo anno di Tiberio: alle quali Plinio aggiunse quasi un secolo dopo le proprie, come è chiaro dagli embrici portanti le sue lettere iniziali, e da quello che scrive: *Amo enim quae maxima parte inchoavi aut inchoata percolui* (libr. V ep. 6). Nè Granio ci è ignoto: la storia ci ha trasmesso, ch' era ascritto all' ordine senatorio, e che fu in quegli anni questore (più propriamente proconsole) della Bitinia. Appunto per quella carica nel secondo anno di Tiberio sostenne un processo gravissimo in Roma.[2]) Il suo questore lo aveva accusato di concussione od estorsione, e l' accusa fu presentata dal noto declamatore Ipsone, il quale sobillava aver Marcello sparlato di Tiberio, ed aggiungeva, fra le statue dei Cesari, che possedeva, aver collocata la propria in luogo più elevato, ed anche amputata la testa a quella di Augusto coll' imporci una di Tiberio.[3]) L' imperatore presente, ardendo di sdegno, lo voleva subito di moto proprio condannare, ma ne fu da una libera parola a sorte represso. Pare che dell' accusa per le statue Marcello rimanesse assoluto, come si ha da Tacito; mentre Svetonio, che allude allo stesso fatto in termini incerti, lo dice condannato.[4]) I commentatori stanno con Tacito, che sembra aver avuto informazioni più esatte.

Sono persuaso, che le statue poste da Granio Marcello nella sua villa *in Tuscis*, che compiva in quell' anno 768 di abbellire, siano le ricordate dai due storici, e quindi quelle ereditate da Plinio, che chiama *statuas principum*,

1) Il sigillo figulinario, di cui tratto, si ha in Marini alla p. 121, n. 296[a], Roma 1884. Fu edito primamente da G. Mancini nel 1803 nel Giornale di Padova: poi da Magherini-Graziani con i soli nomi dei consoli e di M · GRANI.

2) Tacit. Ann. I, 74: „Nec multo post Granium Marcellum, praetorem Bithyniae, quaestor ipsius, Caepio Crispinus, maiestatis postulavit, subscribente Romano Hispone, qui formam vitae init."

3) Tacito l. c. „Sed Marcellum insimulabat, sinistros de Tiberio sermones habuisse .... Addidit Hispo statuam Marcelli altius quam Caesarum sitam: et alia in statua, amputato capite Augusti, effigiem Tiberi inditam."

4) Sveton. Tiberius, c. 58: „Statuae quidam Augusti caput demserat, ut alterius imponeret. Acta res in senatu, et quia ambigebatur, per tormenta quaesita est. Damnato reo."

e Tacito *Caesarum.* Tanto felicemente combinano i due nomi del proprietario, il tempo, e il fatto, che non si può pensare nè ad altra cosa, nè ad altra persona. La villa *in Tuscis* era pervenuta a Plinio per parte della madre sorella di Plinio Secondo il seniore. Ricorda egli questi fondi come materni, molto vasti ma poco fruttuosi rispetto alla loro estensione. „*Me praedia materna parum commode tractant; delectant tamen ut materna.*"[1]) Esclude poi che fossero acquistati dalla sua madre Plinia, dicendo che unitamente alle statue gli erano pervenuti *per plures successiones.* Resta quindi ad indagare, come la successione è avvenuta, e quale parentela vi fosse stata fra la famiglia dei Plinii e il senatore M. Granio Marcello.

È molto incerto, come si chiamassero i genitori di Plinio il vecchio e di sua sorella Plinia. Se non che una vita di lui, che si reputò scritta da un antico, e stimata autentica dal dotto P. Arduino ci riferisce, che era *Veronensis, natus sub Tiberio, patre Celere, matre Marcella.*[2]) Una lapide veronese, mancante della parte destra verrebbe a dirci lo stesso per i nomi del padre e della madre di Caio Plinio Secondo, se si accettano i supplementi del Panvinio.[3]) So bene che quella vita non si vuole antica, ma invece si dubita esser fattura di un erudito del quattrocento: e che sia tutt' altro che certo, che il titolo veronese appartenga allo scrittore delle storie naturali. Il documento che vengo a rivelare, che Granio Marcello era un antenato di Plinio, può mettere in forse i moderni giudizi, e far rivivere l' abbandonata opinione. Si potrebbe ben credere, che la madre di Plinio Secondo fosse stata Grania Marcella figlia di Marcello, ed ava di Plinio Cecilio. Ed infatti Plinio il Seniore nacque l' anno 776 di R. (23 d. Cr.) vale a dire dieci anni dopo che Granio aveva avuto il proconsolato della Bitinia. Si noti in fine, come ben convengano le età di ciascuno, onde è dato desumere, che la figlia divenne erede dei beni del padre, compresa la villa *in Tuscis*, da lui edificata ed adornata di statue. Bene quindi si spiega la frase della lettera „*statuas principum . . . . . per plures successiones traditas mihi*", e pervenutegli unitamente ai beni materni, cominciando a contare dal suo bisavolo. Andarono quelle a rendere più splendida la munificenza di lui verso il municipio di *Tifernum Tiberinum*, trasferite che furono presso il tempio, che a sue spese aveva inalzato.

1) Là chiama „res familiaris". Lib. IV ep. 1: „Deflectemus in Tuscos, non ut agros remque familiarem oculis subiiciamus, sed ut fungamur etc." Lib. X ep. 24 a Trajano: „te plurimum collaturum utilitatibus rei familiaris meae. Agrorum enim, quos in eadem regione (in Tuscis) possideo, locatio quum alioqui CCCC excedat, adeo non potest differri . . . . . Praeterea continuae sterilitates cogunt me de remissionibus cogitare."

2) C. Plinii S. Hist. Nat. T. I (ed. Taur. 1829) p. XC: „Altera Plinii vita circumfertur, quam et Harduinus inter Veterum testimonia protulit. C. Plinius Secundus Veronensis etc."

3) Corp. Inscr. Lat. vol. V p. 1, n. 3442 ed. Mommsen. Se si riferisce a Plinio il vecchio, si potrebbe supplire: *C. Plinius | C. f. Secundus | IIII vir Aug. | sibi et Orciviae | . . f. Marcellae | uxori | C. Plinio Celeri patri | optimae matri | Graniae Marcellae | t. f. i.*



Meisenbach Riffarth & Co. Berlin



Helios von Rhodos.

Der überlebensgroße [illegible] und auf der beigegebenen [illegible] Besitze von Friedrich [illegible] wo er im Beginn des vorigen [illegible] Und zwar soll er einer [illegible] Stylianos [illegible] zufolge bei dem Dorfe [illegible] einen jugend- lichen männlichen Idealkopf mit locker [illegible] das Ohren bedeckt und in bewegtem Spiel [illegible] Typus in Verbindung mit dem Fundort [illegible] Die Spuren der Befestigung der Strahlen [illegible] sind, werden sie zur Gewißheit erheben.

Ein Stück originaler griechischer [illegible] Umständen Anspruch auf wissenschaftliche [illegible]





Helioskopf aus Rhodos.

Von Botho Graef.

Mit einer Tafel.

Der überlebensgrofse Marmorkopf, dessen verschiedene Abbildungen hier und auf der beigegebenen Tafel vorgelegt werden, befindet sich in Berlin im Besitze von Friedrich Hiller von Gärtringen. Der Kopf stammt aus Rhodos, wo er im Beginn des vorigen Jahres als von Landleuten gefunden auftauchte. Und zwar soll er einer gütigen Mitteilung des Arztes Stylianos Saridakis zufolge bei dem Dorfe Koskinù gefunden sein. Man erkennt einen jugendlichen männlichen Idealkopf mit locker fallendem halblangem Haar, das die Ohren bedeckt und in bewegtem Spiel das ganze Gesicht umrahmt. Dieser Typus in Verbindung mit dem Fundorte legt die Bezeichnung Helios nahe. Die Spuren der Befestigung der Strahlenkrone, welche noch nachweisbar sind, werden sie zur Gewifsheit erheben.

Ein Stück originaler griechischer Skulptur aus Rhodos hat unter allen Umständen Anspruch auf wissenschaftliche Beachtung, selbst wenn sein Er-

haltungszustand noch trauriger wäre als in diesem Falle. Um so mehr, als wir nun zu dem von Hartwig in den Römischen Mittheilungen II (1887) Taf. VII und VIIa veröffentlichten und Seite 159 ff. besprochenen Helioskӧpfchen aus Trianta bei Rhodos einen zweiten Vertreter von ganz verschiedenem Typus haben.

Der Marmor des neuen rhodischen Kopfes ist von der Art des schönen etwas grofskrystalligen parischen. Den Erhaltungszustand zeigen die verschiedenen Abbildungen. Der glatte Bruch an der linken Seite ist durch eine Schich-



tung veranlafst, wie ähnlich und in ähnlicher Richtung eine zweite durch den rechten Augenknochen und eine dritte rechts durch die Locken geht. An die Hauptbruchfläche links schliefst unten noch eine zweite Bruchfläche an. Der Kopf ist 43 cm hoch, gehörte also zu einer Statue von doppelter Lebensgröfse. Diese mufs in schräger Bewegung nach rechts dargestellt gewesen sein, der Körper in Seitenansicht, während der Kopf sich dem Beschauer voll zuwandte. Also eine Stellung ähnlich der Metope von Ilion. Das läfst sich Schritt vor Schritt beweisen.

Die Zinkätzung auf S. 100 ist nach einer Photographie gemacht, welche der Güte des um dieses Skulpturstück sehr verdienten Arztes Dr. P. Pavlides verdankt wird. Es ist die einzige, welche den ganzen Hals zeigt. Er war nicht nur gebogen, sondern auch stark gedreht, wie der noch erhaltene Teil des stark geschwellten Muskels bezeugt. Da sich nun zeigen läfst, dafs der Kopf senkrecht stand, so mufs der Körper schräg gerichtet gewesen sein. Und da sich ferner ergiebt, dafs der Kopf auf die Vorderansicht berechnet ist, war



es der Körper für die Seitenansicht. Es befindet sich nämlich oben auf dem Kopfe erstens dicht hinter den Haaren ein grofses Loch $5^1/_2$ cm tief von kreisförmigem Querschnitt, $4^1/_2$ cm im Durchmesser. Die Innenfläche des Loches ist sauber und gut erhalten, ein Bleivergufs scheint niemals darin gewesen zu sein. Die Bestimmung dieser Einarbeitung läfst sich nicht mehr mit Sicherheit erkennen, wohl aber die einer zweiten $3^1/_2$ cm dahinter liegenden. Hier befindet sich noch jetzt ein Eisenpflock in Bleivergufs. Der Pflock hat einen rechteckigen Querschnitt und ist 15 mm breit, die Einarbeitung ist $3^1/_2$ cm breit,

die längere Seite ist wegen des verwitterten Bleivergusses nicht genau meſsbar. Der eiserne Pflock kann kaum eine andere Bestimmung gehabt haben, als den Kopf zu befestigen. Es ist wahrscheinlich, daſs da, wo er steckt, auch wirklich die höchste Stelle ist, und das sichert dem Kopfe die senkrechte Stellung. Ein zweiter kleinerer eiserner Nagel von 7 mm Durchmesser befindet sich in Bleiverguſs links in dem groſsen Bruch — den er vielleicht veranlaſst hat — etwa in der Höhe des Augenknochens.

Die Berechnung für die Vorderansicht geht aus der Bearbeitung des Kopfes hervor: er ist oben und ganz hinten roh, die rechte Seite des Hinterkopfes ist mit einfachen Meiſselschlägen bearbeitet. Sie gehen, wie die Abbildung der rechten Seite zeigt, bis dicht an die Haare heran. Dieselbe Abbildung zeigt auch, daſs der Kopf überhaupt nicht einmal die im allgemeinen bei griechischen Köpfen vorauszusetzende Tiefe besitzt. Herrichtung für die Aufnahme irgend einer Bedeckung an dieser Stelle ist auch nicht vorhanden. Der Kopf war also so sehr für die Vorderansicht allein berechnet, daſs die Seitenansicht überhaupt nicht gesehen werden durfte. Dieser Befund und die Spuren der Befestigung führen darauf, daſs der Kopf vor einer Wand stehen muſste.

Auſser den gröſseren Einarbeitungen ist, wie die verschiedenen Abbildungen zeigen, der ganze Kopf von einem Kranze kleiner Löcher umgeben. Diese Löcher sind bis zu 3 cm tief und haben meist einen Durchmesser von 8 mm, es sind im ganzen funfzehn, dazu kam noch mindestens eines, welches in dem abgebrochenen Stücke saſs. Die weitesten Abstände der Löcher betragen 8 bis 10 cm. Da die Löcher ohne Unterschied in Lockenberg oder -thal sitzen, so können sie nicht der Befestigung eines einfachen glatten Diadems gedient haben. Für die leichten Blätter eines Kranzes aber erwartet man nicht eine so solide Befestigung mittels kräftiger Zapfen. Es müssen schon gröſsere Gegenstände gewesen sein, die eines solchen Haltes bedurften. So wird man auf den Strahlenkranz des Helios geführt. Ein Diadem, wie es auf der ilischen Metope auſser den Strahlen dargestellt ist, trug der rhodische Kopf nicht. Auch die Anordnung, wie sie die rhodischen Münzen mit dem Kopf in der Seitenansicht zeigen (z. B. Catalogue of Greek Coins, Caria etc. pl. XXXVI, 12), scheint nach dem oben ausgeführten ausgeschlossen. Vielleicht diente das groſse Loch oben einer gemeinsamen Stütze für die Strahlen. Für die beiden Löcher, welche an der rechten Seite und oben vor der Reihe der übrigen liegen, und dafür, daſs links ganz unten sogar drei Löcher hintereinander eingebohrt sind, habe ich keine ganz sichere Deutung. Das unterste Strahlenloch rechts im Nacken und das hintere von den beiden darüberliegenden (in der Höhe des Ohres) ist in seiner Richtung von den anderen abweichend, etwa parallel zur Rückfläche des Kopfes eingebohrt. Auch dieser Umstand erklärt sich am besten durch Rücksichtnehmen auf eine Hinterwand. Hätten die Löcher die gleiche Richtung wie die anderen, so würde ein darin steckender Stab schon bei mäſsiger Länge gegen die Hinterwand gestoſsen haben.

Ein freistehendes Werk ist somit ausgeschlossen. Der nächstliegende Gedanke wäre der an eine Giebelfigur. Dem steht aber die Gröſse entgegen:

von einem Tempel, dessen Giebelfiguren etwa denen des Parthenon an Gröſse gleich gekommen wären, dürften wir erwarten irgend welche Kunde oder Spuren zu haben. Unerweisliche andere Möglichkeiten sollen hier nicht erörtert werden. Nur der Boden selbst kann einmal weiteren Aufschluſs geben. Inzwischen haben wir uns zu begnügen mit dem Wissen um eine Heliosfigur in doppelter Lebensgröſse, in Bewegung und Stellung dem Helios der ilischen Metope ähnlich und also wahrscheinlich auch wie auf dieser in typischer Weise mit dem Gespann dargestellt. Das Ganze vor einer Hinterwand.

Sind wir einmal so weit gelangt, so müssen wir fragen, ob sich nicht genauer die von dem Künstler beabsichtigte Ansicht des Kopfes ermitteln läſst: dazu führen zwei verschiedene Betrachtungen. Zuerst die Construction des Kopfes. Wie fast alle antiken Originalköpfe ist der Kopf schief, merkbar und meſsbar.[1]) Die durch den Kopf gelegten Horizontalen convergiren wie bei den meisten gebogenen Köpfen nach dem Centrum der Krümmung. Der Abstand vom Auge zum Mund ist auf der linken Seite gröſser als auf der rechten. Die Gepflogenheit, die Gesichtshälften in dieser Weise verschieden zu bilden, läſst sich auf drei verschiedene Anlässe zurückzuführen. Erstens ist es dem lebenden Menschen bequemer seinen Kopf nach der Seite zu neigen, nach welcher die Horizontalen bei ihm convergiren. Wer das beobachtet hatte, konnte auf den Gedanken kommen, es in der Kunst nachzuahmen. Zweitens aber, und das ist das wichtigste, diente es dem Ausdruck der Bewegung, wenn die Curve der Halsbiegung sich in der Anordnung der Gesichtsteile fortsetzte und so den Kopf in den einheitlichen Schwung der Körperlinien hineinbezog. Geschah es doch beim Rumpfe selbstverständlich, daſs er sich bei jeder Biegung an der einen Seite dehnte, an der anderen zusammendrückte. Der dritte Grund endlich ist ein perspektivischer: wurde ein gebogener Kopf nicht ganz von vorne, sondern etwas von der Seite gesehen, so steigerte es die räumliche Wirkung, wenn die perspektivische Verkürzung der abgewendeten Seite bereits in dem Object selbst angedeutet und dadurch also verstärkt war. Schon danach darf man vermuten, daſs der Helioskopf seine linke Seite dem Beschauer mehr zuwendete als die rechte. Bestätigt wird es durch die folgende Beobachtung: es sind nämlich auch die horizontalen Entfernungen auf beiden Seiten in demselben Sinne verschieden wie die vertikalen. Zunächst etwas ganz

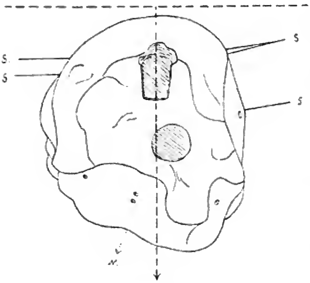
---

1)

Höhe des ganzen Kopfes	43 cm	Haaransatz bis Nasenansatz . . .	8½ cm
Kinn bis Haaransatz	30 „	Haaransatz bis innerer Augenwinkel	10½ „
Kinn bis Augenhöhlenwand	22 „	Haaransatz bis Unterrand der Nase	18 „
Kinn bis Nasenansatz	20 „	Haaransatz bis Mund	21 „
Kinn bis innerer Augenwinkel . .	19 „	Mundbreite	8½ „
Kinn bis Unterrand der Nase . . .	12 „	Augenlänge	6½ „
Kinn bis Mund	8 „	Innerer Augenabstand	5 „
		Äuſserer Augenabstand	18 „

Mundwinkel bis Augenwinkel innerer	rechts	12	cm	links	12½
„ „ „ äuſserer	„	12½	„	„	13½
Kinn bis äuſserer Augenwinkel . . .	„	20	„	„	21

Handgreifliches: das Haar weicht an der linken Seite weiter zurück als an der rechten, dieser Unterschied beträgt in der Höhe der Nasenspitze $1\frac{1}{2}$ cm. Aber es ist an jeder Stelle des Kopfes zu sehen, wie links die vollere Form in langsamerer Rundung den längeren Weg beschreibt, rechts schneller umbiegend den kürzeren Weg macht, so dafs die Wange rechts magerer erscheint, die Stirn weniger stark vortritt, neben dem Auge der Übergang zur Schläfe kürzer ist. Diese perspektivische Verjüngung aller Formen beweist unwiderleglich, dafs die rechte Seite die abgewendete war. Hier kann es keine Ausnahmen geben. Die entgegengesetzte Drehung würde die plastische Wirkung durchaus zerstören. Die ilische Metope, auf welcher die linke Seite nur ganz wenig abgewendet ist, zeigt doch deutlich die Horizontalen nach jener Seite hin — also nach rechts vom Beschauer — convergirend und die Formen in dieser Gesichtshälfte verkürzt, um von vielen Beispielen nur dieses eine naheliegende zu erwähnen.



Jetzt begreift man auch, warum an der rechten Seite des rhodischen Kopfes ein so breiter und tiefer Bohrgang das Haar von der Wange trennt, er ist bis zu 2 cm tief. Nur so war für grofse Entfernung der Umrifs der Wange von dem dahinter liegenden Haare losgelöst, wenn man den Kopf etwa um so viel nach seiner Rechten drehte, wie die Titelabbildung zeigt, auf welcher auch die Richtung der Strahlen angegeben ist. An der linken Seite ist trotz der Zerstörung noch erkennbar, dafs ein so tiefer Bohrgang nie dagewesen ist. Umstände ganz anderer Art bestätigen dieses Resultat. Wenn man nämlich den Kopf so dreht, wie oben vorgeschlagen wurde, so steht auch die Vorderfront des eisernen Pflockes, welcher senkrecht im Kopfe oben steckt, parallel mit der Rückwand. Mag man nun annehmen, dafs dieser Pflock von einem überstehenden Gesims senkrecht herunterkam, oder dafs er aus der Rückwand horizontal vorkommend sich erst über dem Kopf senkrecht zu einem Haken bog, immer ist zu erwarten, dafs man ihn nicht beliebig schief eingesetzt habe, sondern mit der Front parallel. Die beistehende Skizze der Oberansicht des Kopfes mag zur Veranschaulichung dienen. Die gedachte Hinterwand ist punktirt ebenso die Axe des Kopfes. Der Pfeil mit N bezeichnet die Richtung der Nase. Die Linien mit S bedeuten die Richtung der untersten Strahlenlöcher. Bei dieser Stellung liegt das runde Loch oben ein klein wenig nach rechts vom Beschauer vor dem Eisenpflock. Wollte man auch dieses in dieselbe Axe rücken, so müfste man den Kopf noch etwas weiter bis zur Dreiviertelstellung

rücken, aber das wird man nicht wollen. Als letzte Bestätigung der vorgeschlagenen Drehung kommt die Anordnung der Strahlen. Es ist nämlich nun erst klar, warum die untersten Strahlenlöcher der rechten Seite so stark auf die Rückwand Rücksicht nehmen, während das an der linken Seite nicht der Fall ist. Die Richtung der Löcher an dieser linken Seite, so weit sie erhalten sind, würde bei der vorgeschlagenen Kopfdrehung der Hinterwand parallel sein.

Wir gewinnen mit dieser richtigen Drehung des Kopfes nicht nur die unentbehrliche Bedingung für den richtigen künstlerischen Eindruck und die Grundlage für das Verständnis seiner Formen, sondern zugleich auch eine wichtige Bereicherung unserer Vorstellung von der Composition der ganzen Gestalt. Die nach rechts stürmende Figur, die ihren Kopf so stark aus der Fläche herausdrehte, mufste besonders schwungvoll wirken, ein Bild starker, seelenvoll erregter Bewegung.

Es war leider nicht thunlich diese richtige Ansicht als Grundlage für die Hauptabbildungen zu wählen. Vielmehr konnte bei diesen nur darauf Bedacht genommen werden, Stellungen und Beleuchtungen so zu wählen, dafs noch möglichst viel von den zerstörten Formen zu erkennen ist. Von diesen soll nunmehr gehandelt werden.

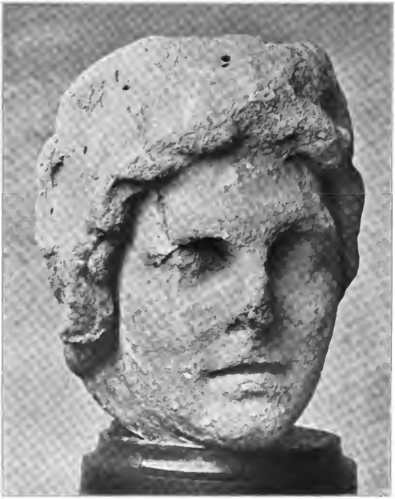
Darf man bei der beklagenswerten Zerstörung des Kopfes aufser der rein statistischen Betrachtung auch an eine Würdigung seines künstlerischen Wertes gehen, gar an den Versuch einer kunstgeschichtlichen Einordnung? Es erscheint fast wie ein allzu kühner Versuch. Aber was dennoch ermutigt, über den Kopf als über ein Stück schöner Skulptur zu sprechen, ist die starke Wirkung, die er bisher auf alle ausgeübt hat, die ihn im Original oder auch nur in Photographien gesehen haben, Archäologen, Künstler und Laien. Und diese Wirkung ist keine vorübergehende, sie nimmt bei eingehender Beschäftigung, bei längerem Zusammensein mit dem Kopfe an Intensität nicht ab. Sie nimmt eher zu. Dennoch könnte man geneigt sein, sie auf Zufälligkeiten der Zerstörung zurückzuführen, und es für vermessen und ganz unmethodisch halten, aus dem jetzigen Eindruck irgend wie auf den ursprünglichen schliefsen zu wollen. Die verwitterte und verwaschene Oberfläche, die jeder Einzelform entbehrt, giebt dem Kopfe äufserlich eine gewisse Ähnlichkeit mit einigen neueren Skulpturwerken, die absichtlich auf genauere Wiedergabe bestimmter kleinerer Einzelformen verzichten. Sollte dieses zufällige Zusammentreffen vielleicht einen trügerischen Reiz dem Werke verliehen haben, der mit seinem ursprünglichen Wesen gar nichts gemein hätte? Wohl nicht. Jene Entwickelung in der neueren plastischen Kunst hat Kekule im 'Museum' bei Besprechung des bekannten pergamenischen Frauenkopfes für das Verständnis der Antiken nutzbar gemacht. Gerade das Zurückdrängen kleiner einzelner Deutlichkeiten, nach welchem jene Entwickelung strebt, zeigt nur um so mehr, wie sehr die Hauptformen es sind, welche den künstlerischen Eindruck bedingen. Vom rhodischen Kopfe empfing man bei wechselnder Stellung und Beleuchtung unter verschiedenen suggestiven Einflüssen oder ihrem gänzlichen Ausschlufs immer den gleichen Eindruck. Ein solcher Eindruck mufs vom Wesentlichen ausgehen, er kann nicht durch Zu-

fälligkeiten bewirkt werden. Das Studium des Kopfes ist aufserordentlich belehrend dafür, in wie hohem Grade in der plastischen Kunst der charakteristische Aufbau der Grundformen und nicht die Behandlung der Einzelform und der Oberfläche bedingend ist für das Wesen des Werkes. Mag man von dem empfangenen Eindrucke ausgehen und versuchen, sich bewufst zu werden, auf welche Formen er zurückzuführen ist, oder mag man die Formen selbst, wie sie jetzt noch vorliegen, zergliedern, immer ist das Resultat die einfache



klare Construction des Kopfes aus den grofsen Hauptmassen. Wohl könnten Corrosion und zufällige Verletzung Unregelmäfsigkeiten der Form in regelmäfsige hineintragen, wohl könnten sie auch einen Reichtum an feineren Bewegungen der Einzelformen mit der Oberfläche davontragen — und das ist natürlich auch hier geschehen — aber nimmermehr können sie den grofsen klaren einfachen Aufbau schaffen, wenn er nicht da war. Je mehr man erkennt, wie alles, was an dem Kopfe wirkt, von diesem Aufbau abhängt, desto mehr gewinnt man das Vertrauen zu der Erkenntnis, dafs wesentliche Dinge nicht viel anders

gewesen sein können, und dafs wir in der That berechtigt sind, über die Kunstart des Kopfes etwas auszusagen. Es ist die Kunst des vierten Jahrhunderts, welche in starker Betonung des Knochengerüstes einen Kopf wesentlich aus den Hauptmassen construirt und diese in eine deutliche organische Verbindung setzt. Alle Einzelformen erscheinen dabei als das selbstverständliche Ergebnis dieser sich etwas vordrängenden Construction. Das bedingt auch den stark typischen Charakter. Stirn, Backenknochen und Unterkiefer scheinen wie



selbstverständlich aus der einfachen Rundung des Schädels hervorzugehen und sind als die bedingende Grundlage für die Gestaltung des Angesichtes hervorgehoben. An die einfach gegliederte Stirn setzt die Nase mit einem breiteren Ansatz an, als ihn die Natur meist bietet, und ist dadurch fester und organischer mit der Stirn verbunden. Ebenso tritt das Kinn nur verhältnismäfsig wenig vor. Die grofsen Augenhöhlen ergeben sich wie von selbst, die Wangen erscheinen nur als die notwendige Verbindung vom Wangenbein zum Kiefer, der breite kräftige Mund liegt in der Ebene der Wangen und entspricht den

übrigen grofs und einfach angelegten Gesichtsteilen. Diese sind es, die einen Kopf des vierten Jahrhunderts ganz erfüllen, nirgends sind tote oder unwesentliche Formen, die sich dazwischen breit machen. Das wird später durchaus anders. Der Kopf von Rhodos trägt ganz und gar den Stempel dieser ruhig und grofs wirkenden Kunst. Zwischen seinen einfach und klar angelegten Hauptformen haben keine kleinlichen Einzelformen Platz. Auch keine ins leere Grofse gesteigerten. Schwellende Wangen, ein dickes rundes oder auch ein weit vortretendes spitzes Kinn sind nicht denkbar. Ja selbst für die Augen ist das Wesentliche der Form gegeben, wie ein Blick auf die Profilansicht lehrt; wollte jemand den Kopf als Unterlage für eine dünne Thonschicht benutzen, in der er die verlorenen Einzelheiten modellieren könne, es bliebe ihm für die Form und Lage der Augenlider nur ein geringer Spielraum. Im besonderen sind die nächsten Anverwandten des rhodischen Kopfes die Werke, die ich bei Besprechung des Adonis aus Neapel herangezogen habe. (Römische Mittheilungen XII 36).[1])

Auch der Ausdruck erregter Lebendigkeit, der aus den grofsen tiefliegenden Augen, dem breiten athmend geöffneten Munde noch so vernehmlich zu uns spricht, weist uns durch die Art, wie er hervorgebracht ist, wie der Künstler seine Auffassung des Gottes in Form umsetzte, in eben jenen Kunstbezirk. Die regellos fallenden Haare, durch Bohrrillen, deren geschwungener Zug ihrer Bewegung folgt, belebt, steigern den Eindruck des Kopfes. Zugleich lassen sie da, wo sie gut erhalten sind, an der rechten Seite des Kopfes, noch viel Übereinstimmung mit dem Adoniskopfe in Anordnung und Form erkennen. Mit diesen Beziehungen allein wäre eine Zeitbestimmung noch nicht gegeben. Die Tradition jener Kunst kann und wird auch über das Ende des vierten Jahrhunderts hinaus die Formen der Plastik beeinflufst haben. Es handelt sich daher noch darum, zu untersuchen, ob irgend etwas von dem Einflusse späterer Kunstweise nachweisbar sei. Bei einem Helioskopfe aus Rhodos wäre die Frage, ob eine Beziehung zum Werke des Lysipp oder seines Schülers Chares angenommen werden könne. Kann man das für Lysipp[2]) ohne weiteres verneinen, so wäre doch die letztere Beziehung nicht nur denkbar, wenn die Errungenschaften des Genius des Meisters sich voll in dem Werke zu spiegeln schienen, sondern auch schon bei einem geringen Anklang an dessen Formengebung. Aber auch dieser ist sicher nicht vorhanden, und das weist den Helioskopf mit um so gröfserer Sicherheit in die Schranken des vierten Jahrhunderts. Von einer wichtigen und bezeichnenden Einzelform sei hier noch gehandelt. Die Stirn der Werke vor Lysipp tritt in ihrem unteren Teile in der Mitte einheit-

---

1) Einspruch gegen meine gesamten dortigen Ausführungen wird P. Herrmann im Text zu Arndt-Bruckmanns Einzelverkauf nr. 516 und 517 in der neuen Serie erheben. Ich durfte davon durch des Verfassers Freundlichkeit schon vorher Kenntnis nehmen.

2) Für die Kunstart des Lysippos ist jetzt zu vergleichen: Kekule von Stradonitz: Über das Bruchstück einer Portraitstatue Alexanders des Grofsen, Sitzungsberichte der Berliner Akademie 1899 S. 287. Die obigen Ausführungen sind noch vor dem Erscheinen jener Abhandlung in den Druck gegeben worden. Sie hätten sonst durch einen Hinweis auf dieselbe zum Teil ersetzt werden können.

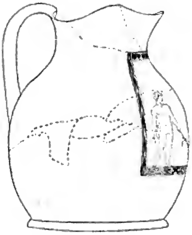
lich über dem Nasenansatze vor, dort ist ihre gröſste Höhe. Diese Stirnbildung findet sich auch in der Natur, wenn auch gerade bei uns nicht allzu häufig. Das ist bei Lysipp anders: in der Verlängerung der Nase geht eine Senkung die Stirn herauf und die Wülste liegen zu beiden Seiten. Diese Stirnbildung herrscht in den Werken, die sich näher oder ferner um den Apoxyomenos gruppiren, und ganz ohne Andeutung jener Senkung sind später auch kaum Köpfe gebildet worden. Keine Corrosion der Welt könnte diese Bildung so in ihr Gegenteil verkehren, daſs an Stelle der teilenden Vertiefung die gröſste Höhe entstände. Die Stirn des Helioskopfes ist ohne eine Spur des Einflusses jener Bildung. Der Apoxyomenos durchbricht auch in den übrigen Formen die allzustarre Geschlossenheit der älteren Köpfe, er löst den Mund von seiner Umgebung los und läſst das Kinn deutlicher vortreten. Nicht die geringste Andeutung von alledem beim Kopfe des Helios. Der Mund hängt nach oben besonders deutlich mit der Nase zusammen, folgt in seiner Wölbung der durch die Wangenflächen bedingten Biegung, das Kinn löst sich kaum aus der Linie des Unterkiefers. Wie einfach und ruhig verläuft die Zeichnung des Augenhöhlenrandes. Immer bestimmter läſst die eingehende Betrachtung erkennen, daſs die Anlage des Kopfes und die Behandlung seiner wesentlichen Teile die Stufe des Meleagerkopfes Medici und des herrlichen weiblichen Kopfes vom Südabhang der Akropolis nicht weit überschritten hat, und daſs er den Werken, mit denen er oben verglichen wurde, wirklich nahe steht. So wenig man bei deren stark typischem Charakter und der schlechten Erhaltung des Kopfes daraus einen Schluſs auf die Persönlichkeit eines bestimmten Künstlers ziehen darf, so sehr darf man Zeit und Kunstkreis dadurch als festgelegt erachten.

Haben die vorangehenden Erörterungen kein anderes Resultat gehabt, als uns mehr und mehr mit dem rhodischen Kopfe bekannt zu machen, so dürfen wir jetzt daran gehen, ihn mit den Münztypen von Rhodos zu vergleichen. Die Vergleichung ergiebt ein negatives Resultat. Eine wirkliche Ähnlichkeit des Kopftypus ist mit keiner Gruppe der rhodischen Münzen vorhanden. Vielleicht möchte mancher geneigt sein, unter den Münzen, die zwischen 333 und 166 angesetzt werden, mit der jüngeren Gruppe eine Stilverwandtschaft zu finden. Münzen wie Caria and Islands Pl. XXXVIII 7 oder Head, Guide Pl. 37. 11 scheinen eine gewisse Stilähnlichkeit zu haben, die namentlich auf den tiefliegenden Augen beruht. Diese jüngere Gruppe, auf der nicht wie bei der älteren auf der Rückseite ΡΟΔΙΩΝ über der Wundervollen Rose steht, sondern nur ΡΟ unter ihr, wird gegen Ende des dritten Jahrhunderts angesetzt (Head, Guide Pl. 72). Bedenkt man, welche Schwierigkeit tiefliegende Augen bei einem Kopf in Vorderansicht für den Stempelschneider bieten, und wie stark das Bedürfnis nach wirrem wildbewegten Haare schon sein muſste, wenn es auf dem kleinen Umfange des Münzkopfes einen so energischen Ausdruck fand, so kommt man bald zu dem Ergebnis, daſs die plastischen Werke, welche die Stempelschneider jener jüngeren Werke inspirirt haben können, keineswegs die ruhigen Köpfe des vierten Jahrhunderts sind, sondern Werke, bei denen erregter Ausdruck, bewegtes Haar, tiefliegende Augen schon fast so übertriebene Wiedergabe

gefunden haben mufsten, wie in der pergamenischen Kunst. In der That steht der Kopf der ilischen Metope, die zur pergamenischen Kunst starke Beziehungen hat, diesen Münztypen viel näher als der rhodische Kopf. Man vergleiche auch den Goldstater Caria etc. Pl. XXIX 19. Die Kunstweise des Marmorkopfes in den Stil der Münzen übersetzt würde höchstens Typen wie Caria etc. Pl. XXXVI 9. 10 oder wie Pl. XXXVII ergeben, Typen, die sich alle im vierten Jahrhundert halten. Ja man möchte die älteren auf Tafel XXXVI zusammengestellten fast als näherstehend betrachten. So kann der Vergleich mit den Münzen im allgemeinen die Zeitansetzung des Kopfes nur bestätigen. Aber eine engere Beziehung, der ein irgend zwingendes Ergebnis abzugewinnen wäre, liegt nicht vor.

Doch es bleibt an und für sich wertvoll der Rest einer mit Architektur verbundenen colossalen Figur des Helios aus der Gegend seines Hauptcultortes, ein Werk der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts von deutlich erkennbarem Kunstcharakter und wirksamer Schönheit. Selbständig daneben steht als beträchtlich jünger der Typus des Kopfes von Trianta.





Eine antike Darstellung des Katzenjammers.

Von P. Hartwig.

Mit einer Tafel.

Auf Tafel III wird das Bild einer attischen Weinkanne wiedergegeben, welche von Herrn E. P. Warren in Italien erworben wurde. Der Fundort des Gefässes ist nicht genauer festzustellen. Zeichnung und Tafel sind ein Geschenk des Besitzers.

Die Form der Kanne, bauchig, mit breitem Kleeblattausguss, wird durch die Vignette veranschaulicht. Der Erhaltungszustand der Vase ist ein recht guter; die Brüche schliessen sich fast an allen Stellen ziemlich scharf an einander an, auch die Oberfläche ist, wie man aus der Abbildung ersehen kann, nur wenig corrodirt. Der Firniss zeigt keinen tiefschwarzen, sondern einen mehr sepiabraunen Ton und ist von vortrefflicher Qualität. Die Höhe beträgt 21 cm. Die Bildfläche der Kanne wird von einem oben und unten gradlinigen, an den Seiten geschweiften Rahmen umschlossen. Derselbe zeigt oben ein Kyma, unten Maeander von Schachbrettplatten unterbrochen und an den Seiten ein eigenthümliches pfeilspitzenartiges Ornamentmotiv, welches gerade bei Kannen dieser Zeit häufig auftritt (siehe z. B. Mélanges d'archéologie 1894 pl. IV).

Dargestellt sind drei Figuren. In der Mitte sitzt auf einem mit weissen Linien wiedergegebenen Felsen ein Mädchen, welches mit der Linken einen Thyrsos auf die Erde stützt und in der Rechten einen Kantharos vorstreckt. Sie ist mit einem ärmellosen Chiton bekleidet. Auf ihrer linken Schulter ist am Originale deutlich eine Fibel, welche das Gewand zusammenhält, zu erkennen. Vor ihr steht ein Silen, in der Rechten ebenfalls einen Thyrsos, in der Linken eine Kanne haltend. Von rechts her nähert sich der sitzenden Frau eine zweite weibliche Gestalt mit einem Diadem im Haare. In ihrer rechten Hand trägt

sie einen Kelch mit hohem Fusse. Ueber demselben sind, mit weisser Farbe gemalt, aufsteigende unregelmässige Linien wahrnehmbar.

Wäre dieses Bild ohne Inschriften oder hätte ein ungünstiger Zufall uns derselben beraubt, so würde man mit der Erklärung auf eine Conversation zwischen einem Silen, einer sitzenden und einer stehenden Maenade den Inhalt desselben erschöpft zu haben glauben. Man liest nun aber zunächst rechts vom Kopfe des Silens den Namen Σίκιννος. Dieser Name tritt schon einmal im Verzeichnisse der griechischen Vaseninschriften auf und zwar auf einer attischen Kanne ähnlicher Art, wie die unsere, welche sich einst in der Sammlung van Branteghem befand. Wir finden dort über einem auf einem Reh reitenden Satyrkinde und einer vor ihm stehenden Maenade die Worte Σίκινος καλός. Nach der üblichen Auffassung derartiger Inschriften bezieht sich der Name Σίκινος nicht auf das Satyrkind, sondern auf einen von dem Vasenmaler vergötterten Epheben. Der Name Σίκινος oder Σίκιννος ist in der That in Athen nachweisbar; der Pädagog der Söhne des Themistokles, ein Perser, führte denselben [Her. 8, 75; Plut. Them. 12]. Auf unserem Gefässe wird man jedoch den Namen Σίκιννος, welchem kein καλός folgt, mit Sicherheit als dem Satyr angehörig bezeichnen müssen. Da die σίκιννις ein im Satyrdrama gebräuchlicher Tanz der Satyrn war, da die Theilnehmer an demselben Σικιννισταί hiessen (Σίκιννος, ein Kreter oder Perser, galt als Erfinder dieser besonderen Art des Tanzes), so erscheint der unserem Satyr beigelegte Name durchaus passend gewählt. Ausserdem wird die Annahme, dass es sich hier um einen auf eine dargestellte Figur bezüglichen Namen handelt und nicht um eine zufällig ohne das Epitheton καλός gebliebene Lieblingsinschrift, dadurch gestützt, dass auch den beiden anderen Figuren ein Name beigeschrieben ist. Die über der sitzenden Frau befindliche Inschrift bot am Originale der Lesung erhebliche Schwierigkeiten, da die Buchstaben nur noch durch Spiegelung gegen das Licht zu erkennen sind. Ein Bruch hat ausserdem den vorletzten Buchstaben bis auf ganz geringe Reste zerstört. Trotzdem ist die Lesung des Namens Κραιπάλη durchaus gesichert. Κραιπάλη und κραιπαλάω sind Worte, welche von der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts ab in der griechischen Litteratur auftreten, zuerst, wie es scheint, bei den Dichtern der älteren und mittleren Komödie. Wir finden sie bei Aristophanes an drei Stellen [Plut. 298; Vesp. 1255; Acharn. 277], ferner in Citaten aus Philyllios, Nikochares und Alexis, welche bei Athenaeus I p. 31 und 34 erhalten sind. In Platons Gastmahl kommt das Verbum κραιπαλᾶν ebenfalls wieder: κραιπαλῶν ἔτι ἐκ τῆς προτεραίας [p. 176 D]. Das Wort κραιπάλη scheint sich an einigen Stellen mit dem Begriffe „Rausch", beziehentlich „Berauschtsein", zu decken, in der Mehrzahl der Fälle bezeichnet es aber vielmehr die üblen Folgen des Weinrausches, das Kopfweh (wie es denn auch etymologisch παρὰ τὸ τὸ κάρα πάλλειν erklärt wird), oder vulgär den Katzenjammer.

Die sitzende Frau unseres Vasenbildchens heisst also „Katzenjammer", ist als eine Personification desselben aufzufassen. So burlesk das auf den ersten Augenblick erscheinen mag, gewinnt diese Annahme schon rein äusserlich

dadurch an Wahrscheinlichkeit, dass in derjenigen Epoche der griechischen Vasenmalerei, welcher unsere Kanne angehört, dem schönen Stile, Personificationen und Allegorien beliebt und, wie es scheint, geradezu gesucht wurden: auf die Naturalisten, wie wir sie im Kreise der älteren Vasenmaler finden, sind — es geschieht nichts Neues unter der Sonne! — die Allegoristen gefolgt.[1]) Möglich ist es aber auch, dass der Vasenmaler die Personification des κραιπάλη von der Bühne, dem Satyrspiele, hergenommen hat. Die κραιπάλη, d. h. der Zustand des Betrunkenseins und dessen Folgen, ist vereinzelt bereits auf schwarzfigurigen Gefässen, dann aber ganz besonders im Kreise der älteren grossen Meister der rothfigurigen Schale ein sehr beliebtes Thema. In derber Weise ist der Katzenjammer veranschaulicht, indem die Zecher sich erbrechen, den Brechreiz selbst hervorrufen oder sich denselben von einem hilfreichen Nächsten provociren lassen.[2]) Dagegen erscheint unsere Jungfrau Κραιπάλη fast sentimental, wenigstens vom Geiste jener verfeinerten, ionischen Bildung berührt, welcher die Vasenbilder der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts in so merkwürdiger Weise von denjenigen der vorhergehenden Periode unterscheidet. Nur in der etwas nach vorn gebeugten Haltung der Figur ist das Weh ganz discret angedeutet.

Die Beischrift Κραιπάλη erlaubt uns nunmehr auch, unserer Vasendarstellung einen etwas prägnanteren Sinn unterzulegen, als den einer „conversazione." Der Becher, welchen die Frau zur Rechten herbeiträgt, deren Name ΘVMH vielleicht zu [EV]ΘVM[I]H ergänzt werden kann, ist zweifellos für die Κραιπάλη bestimmt. Die weiss aufgemalten Linien, die sich über dem Kelche erheben, können doch nichts anderes bedeuten, als einen aus demselben aufsteigenden Rauchwirbel. Dass Räucherwerk in dem Gefässe enthalten sei, scheint mir nicht wahrscheinlich, denn die Form des Gefässes entspricht weniger derjenigen eines Thymiaterion, als einem Trinkgefässe.[3]) Ich glaube demnach, dass die Frau einen heissen Trank als Linderungsmittel für die Κραιπάλη herbeibringt. Dass den Alten solche bekannt waren, lehren die oben citierten Komikerstellen, die von einem Eicheltrank (βαλάνιον) oder von abgekochtem Rettig und Kohl reden.[4]) Andrerseits scheint die Κραιπάλη auch von dem

1) Ich erinnere an Personificationen wie Ἁρμονία, Εὐδαιμονία, Παιδία, Πανδαισία, auch Ἥβη, Ὑγιεία und Πειθώ darf man hier nennen [vgl. Jahn, Vasen mit Goldschmuck Taf. II, 1. 2; Élite céram. IV, 84 — Stackelberg, Gräber der Hellenen Taf. 29; Él. céram. IV, 62 — Ephemeris 1897 Taf. 10 u. s. w.].

2) Vgl. Meisterschalen S. 105 und Anm. 1; S. 332. Zu den hier zusammengestellten Beispielen kann ich drei neue hinzufügen: I) München 982. Schwarzfig. Hydria. Schulterbild. II) Fragmentirte schwarzfigurige Schale jungen Stiles, von mir im römischen Kunsthandel erworben. Im Innern Reste eines sich übergebenden Mannes, der ein Becken in der Hand hält; aussen gelagerte Zecher. III) Fragment vom Innenbilde einer rothfigurigen Schale. Stil des Brygos. Ein Mann im Himation, auf einen Stab gestützt, übergiebt sich in einen Krater. Bei E. P. Warren.

3) Ich bin nicht in der Lage zur Zeit eine ganz identische Becherform, geschweige den Namen für eine solche beizubringen. Das hohe deckellose Gefäss mit sehr breiter Fussplatte hat eine ungewöhnliche, fast alterthümliche Form. Furtwängler (Beschreibung der Vasensammlung in Berlin) schwankt bei einer ähnlichen Gefässform Taf. V, 138 zwischen der Benennung Kelch und Thymiaterion.

4) Alexis bei Athenaeus I p. 34 c: ἐχθὲς ὑπέπινες, εἶτα νυνὶ κραιπαλᾷς. κατανύστασον· παύσῃ γάρ. εἶτά σοι δότω ῥάφανόν τις ἐφθήν. Vgl. auch Aristoph. Acharner 276 ff.

vor ihr stehenden Silen mit der Kanne in der Rechten einen Trank zu begehren, da sie ihm ihren Kantharos entgegenstreckt. Natürlich kann in jener Kanne nur Wein enthalten sein. Sollte sie also, ohne dass wir zu viel in unser Vasenbild hineinlegen wollen, zwischen Allopathie und Homöopathie schwanken?

Die Zeit, welcher eine Vase von dem Stile der unsrigen angehört, dürfen wir heutzutage etwa zwischen 440 und 430 v. Chr. ansetzen; wollen wir einen Meister aus dieser Epoche nennen, dem die Zeichnung stilistisch nahe steht, so würde das Meidias sein.[1]) Die Personification der κραιπάλη auf unserer Weinkanne ist demnach wohl etwas älter als das Auftreten des Wortes in der Litteratur. Es ist ja im höchsten Grade wahrscheinlich, dass ein solcher Ausdruck bereits längere Zeit in der Volkssprache gebräuchlich war, ehe er durch die Dichter der Komödie in die Schriftsprache aufgenommen wurde.

Hinsichtlich der feinen, sicheren Zeichnung und der reizvollen Composition dürfen wir dem Maler unseres Vasenbildes ein Lob nicht vorenthalten. Was es uns inhaltlich bietet, ist nichts mehr und soll gewiss nichts mehr sein, als ein launiger Einfall, der dem Meister vielleicht nach einem der grossen attischen Dionysosfeste kam, wo ihm die Melodien der Sikinnis noch in den Ohren klangen, in einer Aschermittwochstimmung. Dass aber, wie unser Bildchen durchblicken lässt, den Griechen, welche die Freuden des Lebens anscheinend so viel unbefangener und in reicherem Maasse genossen, als wir Modernen, auch die kleinen Leiden, welche daraus erwachsen, nicht erspart geblieben sind: das ist für uns ein tröstlicher Gedanke.

---

1) Zu beachten ist die Wiederkehr des Motives der übereinandergeschlagenen, in Verkürzung gesehenen Füsse der Κραιπάλη bei einer Figur auf der Vase des Meidias [Wiener Vorlegeblätter IV, 1. 2 u. ö.] und auf einer Anzahl Aryballoi dieser Zeit [Sammlung Sabouroff Taf. 55; Dumont-Chaplain pl. 12. 13 — Stackelberg, Gräber der Hellenen Taf. 29; Röm. Mitth. 1888 Taf. 9; Baumeister, Denkmäler III fig. 1809; vgl. R. Delbrück, Beiträge zur Kenntniss der Linearperspective, Bonn 1899 S. 37]. Mit Vorliebe werden in dieser Zeit auch die Arme übereinandergelegt und der eine Arm dann in Verkürzung wiedergegeben, so auf der Kottaboskanne in Berlin 2416 [Annali 1876 Tav. M], auf der einst beim Grafen Tyskiewicz befindlichen Kanne mit Knöchelspielern [Mélanges d'archéologie 1894 pl. IV] und auf einer unserer Κραιπάλη-Kanne stilistisch eng verwandten, sehr schönen Oinochoe des Museo di Papa Giulio zu Rom, die leider, wie alle Vasen dieser Sammlung, für die Publication hermetisch verschlossen bleibt. Sie stammt aus Narce. In der Mitte besteigt ein jugendlicher Leierspieler ein vierstufiges Bema, von links her bringt eine Frau in jeder Hand drei ineinandergesetzte Omphalos-Schalen, rechts sitzt ein Mädchen auf einer Hydria, in der angegebenen Weise einen Arm über den andern schlagend.

Der Bau der Akropolismauer.

Ein Vasenbild.

Von Friedrich Hauser.

Im archäologischen Apparat des römischen Instituts — und man kann diese für unsere Wissenschaft so wichtige Sammlung nicht erwähnen, ohne Helbigs dankbar zu gedenken, mit dessen Thätigkeit an dem Reichsinstitut ihr Gedeihen so eng verknüpft ist, — in einer der Mappen dieses Apparats fand ich schon vor mehreren Jahren zwei Bausen der Bilder auf einem Skyphos der ehemaligen Sammlung Campana[1]): ein Vasenbild, so eigenartig im Gegenstand, so herrlich im Stil der Zeichnung, dass wir uns des glücklichen Zufalls freuen dürfen, wenn er diese interessanten Darstellungen, trotzdem sie schon Generationen von Archäologen zu Gesicht kamen, uns aufbewahrte, bis sie zu Ehren von Helbigs 60. Geburtstag der archäologischen Welt bekannt gemacht werden können. Dank der nie versagenden Gefälligkeit des Herrn Pottier, welcher den Skyphos jetzt in der von ihm ebenso trefflich als liberal verwalteten Sammlung des Louvre verwahrt, können wir neue Aufnahmen von Herrn Devillard vorlegen. Unsere das Original um etwas mehr als die Hälfte verkleinernde Abbildung bietet für die stilistische Beurtheilung leider keine hinreichend sichere Grundlage, sie genügt aber für die Deutung, welche allein uns hier beschäftigt.

Die einzige sofort kenntliche Figur auf dem Skyphos ist Athena; als solche kenntlich, wenn ihre Erscheinung auch bei genauerem Zusehen in manchen Punkten von den gewöhnlichen Typen gleichzeitiger Kunst abweicht. Es fehlt ihr die Aigis und der Schild; der Helm zeigt eine Form mit heruntergeschlagenen Backenklappen, deren sich sonst die Göttin sehr selten bedient.[2])

1) Catal. Campana Ser. XI n°. 72: „Scifo — Figure gialle — Uomo barbato, vestito di clamide (ΓΙΓΛΣ) porta sulla spalla a gran stento un immenso sasso. Innanzi a lui, ma divisa per una linea dritta da cima in fondo, sta Minerva muovenda nella medesima direzione, munita dell' elmo ed avendo involta il braccio sinistro nel manto, stende la destra in attegiamento di favellare. — Due uomini barbati ammantati appoggiati ciascuno sopra due aste, si stanno dirimpetto, accompagnando le loro parole col gesto. In mezzo a loro sta un tronco d'albero. Sopra l' uno le lettere IAV."

2) Eine ähnliche Helmform kenne ich bei Athena an einem reif-archaischen Athenakopf, einer neuen Erwerbung des Museums in Dresden. Hier ist indessen der Helm zurückgeschoben, wie sonst gewöhnlich die korinthische Form. Auch der Helm der Athena auf dem Argonauten-Krater im Louvre hat eine ähnliche Gestalt.



Zu beachten ist auch das Haar, so kurz geschnitten wie bei einem Epheben — kein Zufall, denn die Entstehungszeit der Vase nähert sich der Epoche der Lemnia; die Art, wie die Locken unter dem Helm hervorquellen, erinnert mich an den auf der Statue n°. 86 der Münchener Glyptothek sitzenden Kopf. Ihr Chiton mit halblangen, weiten Ärmeln und darüber das einfach und doch imposant drapierte Himation gemahnt an die bekannten Athenastatuen, die von Furtwängler den Nachfolgern des Phidias zugeschrieben werden, den Typus Farnese und Albani. Athena führt hier nicht einmal den Speer in der Hand, und wer unseren Maler nicht kennt, wird kaum bemerken, dass der Speer thatsächlich vorhanden. Die links von Athena senkrecht verlaufende Linie ist ihre Lanze; deren Spitze wird vom oberen Bildrand abgeschnitten, wie bei den Doppelspeeren in den Händen der Männer auf der Rückseite. Der Speer steht mit dem Sauroter in den Boden gerammt frei da; auf einem andern Gefäss unseres Malers, einem Skyphos in der Universitäts-Sammlung zu Leipzig, ist ganz entsprechend neben einem Satyr dessen Thyrsos angebracht.[1] In unserem Fall hat es aber doch vielleicht einen bestimmten Sinn, dass Athena ihre Lanze in den Boden pflanzte. Um den Grund herauszufinden, müssen wir erst die dargestellte Handlung verstehen.

Der Begleiter der Athena wird durch eine Inschrift ΓΙΓΑΣ genannt. Diese Beischrift war in der That nicht überflüssig. Hätte uns auch das Herbeischleppen eines mächtigen Felsblocks — man wird an die Insel Nisyros auf dem Arm des Poseidon im Gigantenkampf erinnert — den Gedanken an einen Giganten nahegelegt, so würden wir doch an dieser Benennung wieder

1) In einem etwas älteren Vasenbild wird ähnlich der Dreizack des Poseidon frei in den Raum gestellt, Heydemann, Vasenbilder Taf. 2, 1; vgl. auch Gerhard AVB 145.



Anstoss genommen haben, weil sonst diese Naturgewaltigen nicht, wie in diesem Fall, den Mantel gewöhnlicher Sterblicher tragen; und dieser Gigant legte sich sein Himation gar sorgfältig über die linke Schulter zur Linderung der drückenden Last des Blocks, unter dessen Wucht er herankeucht. Auch sonst fällt noch ein Zug attischer Kultur an dem Giganten auf: wie ein wohlerzogener Ephebe in der Palästra trägt er sein Genital aufgebunden[1]), mag ihn nun die Kraftanstrengung oder der ungewohnte Verkehr mit einer Göttin zu dieser Vorsicht veranlasst haben. Aber gerade dies ist ja ein besonders auffallender Zug, dass ein Gigas in friedlichstem Verkehr mit der Γιγαντολέτειρα auftritt, und dass angesichts eines Götterfeinds Athena ihre Waffe aus der Hand gestellt hat. Eine Scene der Gigantomachie wird damit ausgeschlossen; vielmehr sind Athena und der Gigant zu gemeinsamer Thätigkeit verbunden: der Gigant trägt den Felsblock an eine Stelle, auf welche Athena mit ihrer Rechten weist.

Eine Sage, welche ohne weiteres diese Darstellung erläutert, kenne ich nicht; wohl aber enthält der attische Mythos vereinzelt Züge, welche die Deutung unseres Bildes ergeben. Es sind die Sagen vom Mauerbau der Burg. Bekannt ist die Erzählung, dafs Athena selbst zum Bau der Burgmauern einen Block herbeischleppte, den sie aber vor dem Ziel, als er ihr zu schwer wurde, fallen gelassen: der Lykabettos sollte dieser Block sein, den sie in Pallene, der Heimat der Giganten, geholt.[2])

---

1) Dieses Zuges wegen geschah auch die einzige mir bekannte Erwähnung des Skyphos in der Litteratur: Stephani im CR. 1869 S. 154 n°. 16.

2) Preller-Robert, Griechische Mythologie I S. 204.

Eine andere Sage weiss, dass die Mauern der Burg erbaut sind von Hyperbios und Argolas.[1]) Dieser Hyperbios kehrt wieder in der Verbindung mit Euryalos; und mit diesem Genossen nennt ihn Plinius VII 194 als den Erfinder des Hausbaues in Attika. Die Namen dieser „Pelasger" sind von M. Mayer[2]) auf älteren Werken als Gigantennamen nachgewiesen. Wir haben es also mit Gestalten zu thun, für welche die Alten die ineinander verschwimmenden Begriffe Giganten, Kyklopen, Pelasger bereit hatten. Einen dieser Kulturgiganten erblicken wir in dem Gigas unserer Vase. Es ist somit nicht Zufall, wenn wir die Erscheinung dieses Giganten merklich von der Kultur beleckt fanden.

Die ernste Kunst konnte den burlesken Zug, dafs Athene selbst den grossmächtigen Block herbeischleppt, nicht verwerthen; auch falls die Poesie nicht vorausgegangen ist, hätte die bildende Kunst eine Lösung finden müssen wie sie uns der Skyphos zeigt: Athena leitet den Bau, Gigas leistet ihr Frohndienst. Mit der in den Boden gerammten Lanze bezeichnete wohl Athena das eine Ende der Baulinie, deren Flucht sie mit der andern Hand angiebt.[3])

Die verwandten Skyphoi[4]) vertheilen entweder auf Vorder- und Rückseite eine und dieselbe Scene, oder es stehen wenigstens die Darstellungen beider Seiten in geistigem Zusammenhang. Somit muss die Deutung der Rückseite

---

1) Die Stellen gesammelt bei Jahn-Michaelis, Pausaniae descriptio arcis S. 35.

2) Giganten S. 184 f.

3) Ein reichlich um hundert Jahre älteres schwarzfiguriges Gefäss scheint dieselbe Scene darzustellen. Es ist eine Amphora mit rotem Bauch in München (nicht von der jüngeren Gattung, die sehr lange noch in Übung blieb), n°. 576 in Jahn's Katalog, welcher die uns allein interessirende Vorderseite so beschreibt: „Ein nackter bärtiger Mann trägt vorsichtig mit beiden Händen einen grossen weissen runden Stein. Hinter ihm steht eine verschleierte Frau mit einem Schuppenpanzer" (vielmehr handelt es sich um die bekannte Wiedergabe eines Chitonstoffes, der allerdings Schuppen ähnelt; ein Beispiel bietet Gerhard AVB Taf. 1) „die ihm nachschaut; nach der andern Seite entfernt sich ein bärtiger Mann mit Helm, kurzem Chiton und darüber geknüpfter Nebris, beide Hände geballt, die L. erhoben." Beispiele einer waffenlosen Athena sind in dieser Zeit durchaus nicht selten, wie Furtwängler bei Roscher I S. 693 nachwies; er nennt dort gerade eine bei Gerhard AVB 119. 1 abgebildete Vase, Athena als Beschützerin des Herakles im Kentaurenkampf, welche eine der Frauengestalt auf der Münchener Amphora sehr nahe verwandte Figur — ebenfalls mit Schuppenchiton — als Athena verwendet. Die befremdende Erscheinung des Mannes in Chiton mit darüber geknüpfter Nebris, den Helm auf dem Kopf, trotzdem sonst kein Waffenstück vorhanden, werden wir vielleicht nach Analogie der Giganten auf dem bei Gerhard AVB 64 abgebildeten Stamnos als Gigas bezeichnen dürfen. — In seinem soeben erschienenen Buch über das Theseion S. 132 deutet Sauer einige mit Steinblöcken hantirende Figuren als Pelasger beim Bau der Burgmauer. Diese Deutung, welche noch an mehr als einem Haken hängt, wird durch die erste sichere antike Darstellung dieser Scene nicht wahrscheinlicher.

4) Diese Gefässe, die in den Ornamentformen, namentlich auch den langen Blüthenansätzen an den Palmetten, mit einander übereinstimmen, sind alle so ziemlich von derselben Grösse, durchschnittlich 20 cm hoch und haben einen Durchmesser von 23 cm. Die Hauptstücke sind folgende:

1. Chiusi. Penelope und Odysseus. Mon. Inst. IX 42.
2. Berlin n°. 2589. Mädchen auf der Schaukel und bei der Procession. Gerhard, Trinkschalen und Gefässe Taf. 27.
3. Leipzig. Tanzende Satyrn und wahrscheinlich schmausender Dionysos.
4. Oxford. Ringkampf. Ashmolean Vases Taf. 14. 15 n°. 288.
5. Berlin n°. 2588. Freiermord. Mon. Inst. X 53.

des Campana'schen Skyphos die Probe auf die Richtigkeit unserer Erklärung des Hauptbilds ergeben.

Die Männer zu beiden Seiten von einem kahlen Baum sind so ganz und gar mit sich selbst beschäftigt, dass von vorne herein ihre unmittelbare Zugehörigkeit zur Scene des Mauerbaues nicht wahrscheinlich ist. Beide gleichen sich nicht nur in Kleidung und Bewaffnung, auch in Haltung und Ausdruck; es könnten Brüder sein. Beide tragen das Himation und sind mit einem Lanzenpaar gerüstet. Wie der Telemachos des Chiusiner Skyphos zeigt, der — was man uns wohl auch ohne den an einer andern Stelle zu führenden Nachweis glauben wird — von demselben Künstler wie der Skyphos in Paris herrührt, denkt sich unser Maler mit dieser Ausstattung die Tracht der Helden. Beide Heroen stehen gebeugt da und stützen sich schwer auf ihre Lanzen. Aber weniger das Alter ist es, das sie niederbeugt; es ist vielmehr die Haltung des lauernden Bösewichts. Und dieser Charakter wird noch verstärkt durch das finster blickende, rollende Auge; nur wenn wir an andere gleichzeitige Köpfe, deren Züge sich selbst in erregten Auftritten kaum verändern, uns erinnern, können wir ermessen, wie stark der Maler diesen Charakterzug aufgetragen hat. Im Vergleich mit diesen Wilden erscheint selbst der Gigant auf der andern Seite noch zahm und wohlgekämmt. Der eine der beiden Männer, derjenige rechts, der trotz seiner kahlen Stirne bartlos zu sein scheint, bietet dem andern einen roth aufgemalten Strick hin.

Was hier vorgeht und wer in dieser Scene auftritt, wir könnten es nicht errathen. Dies hat auch der Maler eingesehen und darum der Figur links ihren Namen beigeschrieben. Nach Herrn Pottiers Revision steht in grossen Zwischenräumen — eine auch sonst wiederkehrende Eigenthümlichkeit der Schreibweise unseres Malers — geschrieben: Φ (Palmette, welche Raum für einen weiteren Buchstaben bietet)[1] I (Blüthe) Λ (Speere) V (Baum) ΛΣ. Ich ergänze: ΦΛΕΓVΛΣ. Da dieser Name die Darstellung vortrefflich erläutert, so dürfen wir die Lesung für gesichert halten.

Phlegyas ist das Urbild des Räubers und Mordbrenners, πολεμικώτατος τῶν τότε καὶ ἐπιὼν ἑκάστοτε ἐφ' οὓς τύχοι τοὺς καρποὺς ἔφερε καὶ ἤλαυνε τὴν λείαν.[2]) Sein Namen wurde zu einem Schlagwort für jeden Frevel und Gewaltakt: φλεγυᾶν bedeutet nach Eustathios zu Il. N 301 so viel wie ὑβρίζειν. Selbst Dante gilt ja Flegias als Typus der iracondi im Inferno (VIII, 19). Er ist nichts als der Vertreter des ganzen Stammes der Phlegyer, der hauptsächlich auf böotischem Gebiet, in Panopeus bei Chaironeia, localisirt war.[3]) Eine ihrer berüchtigsten Thaten waren die Angriffe auf das delphische Heiligthum und die Plünderung der frommen Pilger, welche die Wallfahrt durch jenes gefährliche Gebiet führte. Der ältere Philostrat schildert im 2. Buch,

1) In unserer Abbildung ist die Inschrift besonders schlecht gelungen, namentlich sind die Buchstaben zu gross ausgefallen. Ich kann eine Bause benützen, welche ich der Güte des Herrn Pottier verdanke.

2) Pausanias II, 26. 3.

3) Preller, Griechische Mythologie[3] II S. 14.

Bild 19, die Phlegyer, wie sie den Wanderern auf dem Weg nach Delphi auflauern. Aus derselben Quelle lernen wir einen Phorbas als Fürst der Phlegyer kennen, Phorbas den kühnen Faustkämpfer, der es in seinem Übermuth selbst mit Göttern aufnimmt. Er erhält im Schol. Il. Ψ 660 ein ganz ähnliches Attest wie Phlegyas: Φόρβας ἀνδρειότατος τῶν καθ' αὑτοῦ γενόμενος. Diesen Phorbas möchten wir in dem Genossen des Phlegyas auf der Vase erblicken. In dem roth aufgemalten Strick in seiner Hand dürfen wir vielleicht den Riemen des Faustkämpfers sehen. Doch verheimliche ich nicht, dass diese Erklärung des roth aufgemalten Bandes mich selbst nicht ganz befriedigt.

Auch im Philostratischen Bild zeigt Phorbas einen besonders wilden Ausdruck: γέγραπται δὲ ὠμὸς καὶ συώδης τὸ εἶδος, οἷος σιτεῖσθαι μᾶλλον τοὺς ξένους ἢ κτείνειν. Und dass Phorbas wie ein Menschenfresser ausschaut, das ist nicht etwa bloss eine Idee von Philostratos; denn Phlegyas führt den Beinamen Aithon[1]), der von λιμὸς αἴθων abgeleitet wird. Auch auf diesem Wege gelangen wir zu einer Gleichstellung des Phlegyas und Phorbas, wie wir sie auf dem Skyphos constatirten: beide mit dem stieren Blick einer wilden Bestie.

Nun lässt sich auch sagen, in welchem Zusammenhang die Bilder von Vorder- und Rückseite des Skyphos zu einander stehen, warum der Scene des Mauerbaues Phlegyas und Phorbas gegenüber gestellt wird: die Raubzüge der Phlegyer waren es, welche Amphion und Zethos veranlassten, die Mauern Thebens aufzuthürmen.[2]) Auch wenn der Maler nur so allgemein durch eine mythische Parallele auf Wirkung und Ursache hingedeutet hätte, ständen die beiden Bilder des Skyphos in sinnvoller Responsion. Aber er wird sich wohl noch mehr dabei gedacht haben.

Unser Skyphos kann weder viel früher noch viel später als in der Mitte des fünften Jahrhunderts entstanden sein. In dieser Datirung stimmen mehrere von mir befragte Fachgenossen, welche sich eingehend mit griechischer Keramik befassten, überein.[3]) Im Jahr 446 machten die Böoter nach der Schlacht von Koroneia den Athenern heiss; damals mochte manch' einer in Attika zu seiner Beruhigung daran denken, dass er wenigstens hinter Stadt- und Burgmauern geborgen wäre. Aus der Zeit, welche man die Epoche des athenischen Mauerbaues nennen könnte, stammt unser Skyphos. Kimons Werk auf der Burg stand festgefügt in frischem Glanze da; die langen Mauern waren zum Theil vollendet, theils geplant. Die bange Stimmung, welche die Wahl des

1) Stellen in Roschers Lexikon unter dem Wort Aithon.

2) Pherekydes im Scholion zu Apollonios Rhodios I 735.

3) Diese Datirung wäre allerdings um etwa vierzig Jahre zu jung, wenn Graef (Jahrbuch 1898 S. 65) die Kodrosschale mit Recht kurz nach 480 angesetzt hätte. Allein mich haben seine Gründe für einen so frühen Ansatz nicht überzeugt. Zwei Thatsachen erweisen für mich die Unmöglichkeit von Graefs Datirung: 1. Wenn der Stil des Kritios und Nesiotes durch die Statuen in Neapel repräsentirt wird — und daran hält auch Graef fest —, so dürfen wir uns die gleichzeitige Malerei nicht so viel weiter entwickelt denken, als die Plastik. 2. Unter dem Einfluss Mikons stehende Vasenbilder zeigen einen strengeren Stil als die Kodrosschale.

Gegenstands verräth, passt am besten für die Zeit unmittelbar nach der Schlacht bei Koroneia.

Für eine Kunstrichtung, die auch über die Ereignisse ihrer eigenen Zeit in mythischen Bildern spricht, lag es nahe, an Stelle der Böoter die verrufenen Phlegyer zu setzen, welche auf böotischem Boden hausten. Selbst die Verwicklungen um Delphi, welche das Jahr 448 gebracht hatte, spiegeln sich ja in der Phlegyersage.

Unser Maler gehört zu der Künstlergeneration, welcher Polygnot als Leitstern vorausgeht, und mit diesem Meister hatte sie in Kimon ihren Beschützer zu verehren. Dass der Künstler auch einige Jahre nach Kimons Tod dessen Werk, die Burgmauer, zu verherrlichen sucht, damit spricht er am deutlichsten aus, wie viel die damalige Kunst diesem Staatsmann verdankte.



Relief im Casino Borghese.

Sur la forme matérielle d'un monument de Lambèse.

Par Ant. Héron de Villefosse.

Le 5 janvier 1851, dans son premier rapport au Ministre de l'Instruction Publique sur l'exploration du camp de la III[e] légion à Lambèse, Léon Renier écrivait: «De la porte de l'Ouest, *Porta principalis sinistra*, part une autre «voie qui joignait le camp de la légion à celui des cohortes auxiliaires, situé «à deux kilomètres dans cette direction et orné .... d'une *colonne monumen-«tale aujourd'hui renversée.* Sur le *piedestal* de cette colonne se lisait une «longue inscription malheureusement fort incomplète maintenant.»[1])

L'inscription dont parlait L. Renier ou plutôt les fragments qui en subsistent sont aujourd'hui au Louvre.[2]). On est d'accord pour y reconnaître les débris d'un ordre du jour de l'empereur Hadrien aux troupes d'Afrique. L'explication et la reconstitution du texte, d'ailleurs fort incomplet, ont fait l'objet de travaux spéciaux en France, en Allemagne et en Italie.[3])

On s'est beaucoup moins préoccupé de la forme matérielle du monument. Malheureusement L. Renier a négligé de faire connaître les dimensions de la

1) *Archives des missions scientifiques* I p. 172.

2) *Corp. inscr. latin.* VIII, n. 18042 (= 2532). Les trois grands fragments A, B, C ont été rapportés au Louvre en 1891 par M. J. Letaille (*Inv.* MNC. n. 1617 à 1619). Le fragment D est perdu; il a été moulé sur un estampage appartenant à l'Académie de Berlin par la gracieuse entremise de M. H. Dessau. Le fragment F, également perdu, a été moulé sur un estampage trouvé dans les papiers de Renier. Les fragments E et G ont été rapportés de Lambèse en 1893 par M. R. Cagnat (*Inv.* MNC. n. 1719 et 1720).

3) Le dernier commentateur, M. le professeur L. Cantarelli a indiqué les travaux de ses devanciers, *Gli scritti latini di Adriano imperatore*, p. 25 à 40.

colonne et celles du piedestal. Aujourd'hui il ne reste plus en place à Lambèse que les dernières assises des fondations.[1])

Sans doute les renseignements qui nous manquent avaient été notés par le commandant Delamare sur un plan spécial du camp des cohortes auxiliaires, plan que Renier avait signalé[2]) et qu'il se réservait de publier un jour ou l'autre.

Ce projet n'a pas été réalité; le plan en question est encore inédit et ne se retrouve pas dans les papiers de Renier livrés à l'État: on en est donc réduit aux conjectures au sujet des dimensions et de la forme matérielle du monument. Tout ce qu'on peut dire, c'est qu'il se composait d'un piedestal et d'une colonne.

En publiant les fragments de l'inscription Renier se contente de répéter que le texte était gravé «sur les côtés du piedestal de la colonne monumentale du camp des auxiliaires»[3]), mais il n'indique ni la forme du piedestal, ni le nombre des faces inscrites. Wilmanns n'a pas eu de peine à être plus explicite: «La base elle-même, dit-il, avait donc évidemment quatre côtés égaux dont trois au moins portaient des inscriptions».[4])

Conformément aux indications de Wilmanns, lorsque je cherchais en 1895 à exposer ces fragments d'une façon rationnelle afin d'en faciliter l'étude au public dans la nouvelle salle des antiquités africaines du Louvre, je fus amené à donner à l'ensemble la forme d'un pilier rectangulaire, inscrit sur trois de ses faces, et dont la quatrième face, opposée à la face principale, semblait être engagée en arrière dans une maçonnerie. Après cet arrangement il devint évident que la face antérieure et principale (*antica*) était encadrée par des moulures et que le texte, divisé en deux parties, s'y lisait sur deux colonnes. La largeur de cette face antérieure, moulures et marges comprises, était de 1^{m} 48; elle avait le double de la largeur des faces latérales. Ces deux dernières (*latus sinistrum* et *latus dextrum*) mesuraient donc chacune, en largeur, 0.74.

Les morceaux de ce pilier sont taillés dans un marbre grisâtre à paillettes; ils étaient disposés par assises régulières de 0.48 de hauteur. Chaque assise se composait de deux morceaux appareillés et juxtaposés, présentant chacun deux faces inscrites dont l'une occupait en largeur la moitié de l'*antica* (Fig. 1, CB) et dont l'autre occupait la totalité d'un des petits côtés du pilier (DC). L'un des morceaux correspondait à la moitié gauche de l'*antica* et au *latus sinistrum* tandis que l'autre morceau correspondait à la moitié droite de l'*antica* et au *latus dextrum*. Un ressaut de 0.075 (DE) existait près de cha-

1) R. Cagnat, *L'armée romaine d'Afrique*, p. 504, note: «La position de la colonne sur laquelle [*lisez* sur le piedestal de laquelle] était gravé un discours de l'empereur Hadrien n'est plus indiqué que par les dernières assises des fondations».

2) *Arch. des missions scientifiques*, 1851 p. 481.

3) *Inscr. rom. d'Algérie*, n. 5.

4) *Die römische Lagerstadt Afrikas* p. 21: «Die Basis selbst hatte also offenbar vier gleiche Seiten, von denen wenigstens drei beschrieben waren».

cune des faces latérales; puis chaque morceau de marbre se terminait en arrière par une partie allongée, taillée, ne portant aucune trace d'inscription, mais dont une face (EF) était sans aucun doute préparée pour recevoir un autre morceau de marbre.

Tel était le résultat auquel un premier examen des fragments m'avait conduit. Le croquis donné par le *Corpus*[1]) fait comprendre la disposition générale de cet arrangement, mais ce croquis, parfait dans l'ensemble, est inexact dans les détails. Il est vrai qu'il est intitulé simplement *forma monumenti.* La division du piedestal par assises n'y étant pas marquée on peut croire que l'inscription était gravée sur un seul bloc de marbre, ce qui nuit à l'idée qu'on doit se faire de ses dimensions et de son importance. De plus, sur ce même croquis, entre les deux colonnes de la face antérieure a été tracée une moulure médiane dont il n'existe aucun vestige sur le marbre original, les deux colonnes du texte (*laterculus sinister* et *laterculus dexter*) y étant séparées simplement par une marge dont la largeur totale était de 0.09.[2]) En outre il ne reste sur les assises ou fragments d'assises, sauvés de la destruction, que des moulures verticales; il n'y a aucune trace des moulures horizontales, supérieure ou inférieure, de l'encadrement, sur aucun des côtés. Il en résulte que nous ne possédons ni le commencement ni la fin des faces inscrites.

La figure 1 donne en plan[3]) la moitié d'une des assises de ce premier arrangement. Elle reproduit le profil d'un des morceaux de marbre qui composaient le piedestal, celui qui est le plus intact et que le *Corpus* désigne par la lettre A. Ce morceau fournit la hauteur exacte des assises (= 0.48); il donne la largeur des deux faces inscrites CB et DC, égales entre elles (= 0.74). Après le ressaut ED (= 0,075), placé sur le côté, le morceau de marbre se prolonge encore sur une longueur de 0.77 en présentant une face EF, taillée, mais non inscrite. Sur le côté AB la longueur est de 1m 51. Pour compléter le plan d'une assise il suffit de supposer un second morceau exactement pareil au premier, s'ajustant sur ce côté AB. On obtient ainsi une face antérieure

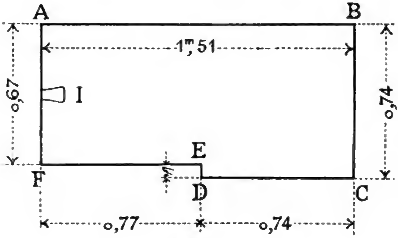


Fig. 1.

1) *Corp. inscr. latin.* VIII, p. 1724.

2) Sur chaque morceau de marbre la largeur de la marge était de 0.045.

3) A l'échelle de 0,05.

inscrite, de 1m48 de largeur, dont le milieu est au point B, avec deux faces latérales (DC et son pendant) mesurant chacune 0.74.

Il est difficile de dire quel était le nombre des assises, mais comme la hauteur des caractères du texte varie suivant les fragments il est bien évident que nous possédons des fragments de plusieurs assises. Pour les disposer dans un ordre rationnel il faut admettre que les caractères les plus grands appartiement aux assises les plus élevées et que les caractères les plus petits appartiennent aux assises de la partie basse

Il ne paraitra pas inutile d'indiquer ici d'une manière précise la hauteur des lettres de chaque fragment en y ajoutant quelques observations matérielles.[1]) L. Renier donnait aux lettres une hauteur uniforme de 0.03[2]), ce qui est inexact. Wilmanns avait reconnu que deux fragments écrits en lettres plus petites devaient appartenir à la partie inféreure de la base.[3])

Fragment A. Le plus complet et le mieux conservé. Haut. des lettres, 0.025 à 0.026; haut. des lettres de la quatrième ligne, 0.03 à 0.032.

„ B. Haut. des lettres, 0.029 à 0.030. Les caractères de la face latérale sont un peu plus petits, 0.028.

„ C. Haut. des lettres, 0.02; haut. des lettres de la dixième ligne, 0.032 à 0.034.

„ D. Haut. des lettres, 0.02; haut. des lettres de la première ligne, 0.04; cette ligne est en vedette et séparée de la seconde par un espace de 0.045.

„ E. Haut. des lettres, 0.027 à 0.028. Ce fragment appartient à la partie supérieure d'une assise; le lit de pose est apparent au dessus de la première ligne dont les caractères sont nettement coupés par le milieu; il résulte de ce détail que le texte a été gravé après la superposition des assises et par conséquent après la construction du piedestal.

„ F. Haut. des lettres, 0.02. Le morceau original est perdu; sur l'estampage une marge sans moulure permet de croire que ce fragment appartient à la partie droite du *laterculus sinister*.

„ G. Haut. des lettres, 0.025 à 0.026. Ce fragment provient de la partie inférieure d'une assise; le lit de pose est reconnaissable au dessous de la seconde ligne. La marge de 0.045, sans aucune moulure devant les lignes, prouve qu'il appartient à l'angle gauche d'une assise du *laterculus dexter*.[4])

On voit que nous possédons plusieurs fragments d'assises qui étaient placées à des hauteurs différentes. Le fragment B appartient à la plus élevée. Viennent ensuite les fragments E, A et G; puis les fragments C, D et F.

1) Les désignations qui suivent concordent avec celles du *Corp. inscr. latin.* VIII, n. 18042.

2) *Inscr. rom. de l'Algérie*, n. 5. 3) *Corp. inscr. latin.* VIII, p. 287 l. 26.

4) Aux sept fragments donnés par le Corpus il faut en ajouter cinq nouveaux que j'ai publiés, avec la hauteur exacte des lettres, dans le *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, 1898, p. 317 et qui sont maintenant au Louvre.

Le premier arrangement fait au Louvre est assurément suffisant pour exposer ces fragments et en faciliter l'examen. Mais pour retrouver la forme générale du monument il faut tenir compte des observations recueillies par les anciens explorateurs de Lambèse. La colonne qui surmontait le piedestal a été vue par d'autres personnes que L. Renier et le commandant Delamare. L'une d'elles, M. C. Boissonnet, adjoint à l'intendance militaire, en a même mesuré le diametre. Ce renseignement est fourni par un plan sommaire de Lambèse dont M. R. Cagnat a déjà parlé[1]) et dont il a bien voulu me communiquer le calque. Au dessus du petit croquis figurant le camp des auxiliaires on lit ces mots: *Camp des auxiliaires. Colonne commémorative (détruite). 5 fûts de 1^m 85 de diamètre sur autant de hauteur. Haut. 9^m 25.*

Je considère ce renseignement comme particulièrement précieux pour la question qui m'occupe. Si la colonne avait 1^m 85 de diamètre il est évident qu'elle ne pouvait reposer sur une base dont la plus grande largeur est seulement de 1^m 48. Il faut absolument trouver une combinaison différente de celle qui a été adoptée pour l'exposition des anciens fragments. L'aspect des morceaux qui nous restent semble nous y inviter et l'examen de leurs contours fournira peut-être la solution du problème.

A l'une des extrémités du fragment A pris comme type (exactement au point I de la fig. 1), on remarque une entaille en forme de queue d'aronde qui, sans le moindre doute, était autrefois remplie de plomb. Elle servait a retenir un autre bloc de marbre, ajusté bout à bout suivant AF; nécessairement, elle devait correspondre à une autre entaille de même forme qui en formait le complément et qui était pratiquée sur cet autre bloc. Ces deux entailles représentent donc la place occupée par l'agrafe en plomb servant de lien entre les deux blocs. Il est vraisemblable que le morceau ajusté au bout du fragment A avait à peu près les mêmes dimensions[2]) et la même disposition; il parait certain qu'il devait être doublé et complété, comme le fragment A, par un second morceau suivant AB. On obtient ainsi par l'ajustement de quatre blocs semblables une surface capable de supporter une colonne de 1^m 85 de diamètre puisqu'elle présente un développement de 3 mètres dans sa plus grande étendue (fig. 2, entre les côtés 2 et 4). Dans l'autre sens la largeur reste encore insuffisante car elle ne dépasse pas encore 1^m 34.

Mais un examen attentif du fragment A du *Corpus* fait voir que sur le prolongement EF (fig. 1) le marbre a été soigneusement taillé pour recevoir un morceau en retour; le parement est très bien exécuté sur toute l'épaisseur et bordé d'un bandeau au ciseau. L'ajustement d'un morceau en cet endroit ne peut faire aucun doute; il était posé sans ciment, maintenu à droite et à gauche par les ressauts et, au dessus, par le poids de l'assise supérieure (fig. 2, côtés 1 et 3). Il vient naturellement à l'esprit de donner à ce morceau une saillie

1) *L'armée romaine d'Afrique*, p. 504, note 1.

2) Sur chacun des deux morceaux la longueur EF devrait être de 0,74. Toutefois comme sur le fragment A elle est de 0,77, il faut supposer au morceau abouté une longueur EF de 0,71. Cette inégalité était sans doute voulue pour éviter la superposition des joints.

égale à DC de la fig. 1, soit une saillie de 0.74. La superposition de deux joints étant contraire aux règles de la construction il devait y avoir mariage des assises c'est-à-dire que dans le plan de l'assise supérieure le côté 2 venait prendre la place du côté 1 et le côté 4 la place du côté 3.

On obtient de cette façon une disposition excellente et qui me paraît certaine. La figure 2[1]) en reproduit le plan d'une manière complète. C'est un piedestal en forme de croix à branches courtes et égales, formant un massif de trois mètres en long et en large, au dessus duquel se place et s'adapte admirablement une colonne de 1m 85 de diamètre ainsi qu'on peut le constater sur la dite figure où cette colonne est indiquée au pointillé. Ce piedestal présente quatre grandes faces saillantes (1, 2, 3, 4) de 1m 48 de largeur et huit petites faces rentrantes de 0.74, soit douze faces destinées à recevoir le texte de l'ordre du jour impérial.

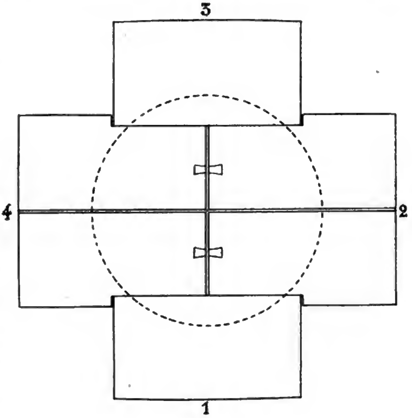


FIG. 2.

On peut ainsi juger de l'importance et de l'étendue de l'inscription dont il ne nous reste qu'une bien faible partie. Malheureusement on ne possède aucun élément pour fixer la hauteur du piedestal. Et cette multiplication des faces inscrites n'est pas faite pour nous aider à retrouver la place des fragments parvenus jusqu'à nous!

26 décembre 1898.

P. S. — Ce qui précède était écrit depuis plusieurs mois quand j'ai appris le résultat des fouilles pratiquées cet hiver à Lambèse. L'abbé Montagnon, curé de la localité, a constaté que la base en marbre, servant de support à la colonne monumentale du camp des auxiliaires et portant le texte de l'ordre

1) A l'échelle de 0.03.

du jour d'Hadrien, était placée exactement au centre d'une enceinte carrée mesurant 200 mètres de côté. M. Cagnat m'écrit, en outre, qu'on vient de retrouver 25 nouveaux fragments du texte. Ces fragments sont malheureusement petits pour la plupart; cependant l'un d'eux comprend le commencement de cinq lignes (environ la moitié des lignes). Ils seront réunis bientôt à ceux que possède déjà le Louvre. Je ne connais ni les relevés, ni les observations de M. l'abbé Montagnon, mais je suis persuadé que mon opinion sur la forme du piedestal et sur la longueur du texte sera confirmée par ses découvertes. Il est profondément regrettable que L. Renier n'ait pas eu l'idée en 1850 de faire exécuter quelques recherches près du point où il avait copié les premiers fragments: la fouille était alors facile à faire et certainement la place n'avait pas encore été exploitée par les carriers.

5 juin 1899.

Auffindung der Bücher des Numa Pompilius.

Affresco des Giulio Romano aus Villa Lante.

Von Henriette Hertz.

Mit einer Tafel.



Statue der Artemis. 18. Jahrh.
Passeggiata Margherita, Rom.

Siehe, vordem schon barg der Janiculus Schätze des Wissens,
Um sie zu richtiger Zeit wieder zu schenken dem Licht.

Wo jetzt die Villa Lante steht und das Auge des Beschauers erfreut, mag wohl einst die Burg des Janus gestanden haben, in der er den flüchtigen Saturnus gastlich aufnahm; dort mag der begnadete Fleck Erde gewesen sein, wo Saturn seinen Wirt zuerst in der Kunst des Weinbaus unterrichtete und von wo sich der Segen des goldnen Zeitalters über das römische Land verbreitete. Ob dem nun wirklich so sei, darüber bleibe die endgültige Entscheidung den Gelehrten der Zukunft überlassen. Gewisser ist, daſs noch in historischen Zeiten dem Gotte Bacchus und den guten Bürgern Roms in freundlichen Vignen die Reben dort geblüht.

Vasari erzählt uns — und wir glauben es ihm gerne —, daſs ein gewisser Messer Turrini da Pescia eines Tages seinen Freund, den hochberühmten Künstler Giulio Romano mit hinaufgenommen habe und in richtiger Erkenntnis der einzigen Schönheit des Ortes zu ihm sprach: „Hier läſst sich's wohl sein; hier soll mein Haus stehen, dem Frieden geweiht und allen Göttern, den Schöpfern und Beschützern der Künste und Wissenschaften."



So entstand die Villa, als fester architektonischer Punkt in dem herrlichsten Landschaftsbilde, innen geschmückt mit den prächtigsten Ornamenten und Fresken aus der üppigen Zeit der Wiedergeburt vergangenen antiken Lebens.

Dieser Schmuck ist nur zum Teil erhalten. Reste bestehen noch in der Villa und zeugen von verschwundener Pracht; andere — die Geschichten von Venus, Apollon und Hyacinth — sind, wie es scheint, zerstreut; man weifs nicht, wohin. Auch wann und wie dies geschehen, ist nicht bekannt; denn von der Geschichte des Landhauses wissen wir nicht viel. Die Geschlechter wechselten. Im Laufe der Jahrhunderte kam es in den Besitz der Familie Lante und fiel dann als Erbschaft an die der Borghese, die es 1837 an die frommen Schwestern des Sacré Coeur verkauften. Bei diesem letzten Wechsel mufste der Fresken-Cyklus, dem das auf unserer Tafel wiedergegebene Gemälde angehört, wandern. Er wurde von der Decke, seiner Geburtsstätte, abgelöst und verfiel dem, wie es scheint, unvermeidlichen Schicksal aller Kunstwerke, die das Unglück haben, an das Geschick des Einzelbesitzenden gebunden zu sein, der öffentlichen Versteigerung. So fand er eine Zuflucht auf römischem Boden in dem Hause eines nordischen Fremdlings.



Der Cyklus verherrlicht die legendarische Geschichte des Tiber und des Janiculus, wie sie in den Werken des Livius und des Valerius Maximus aufbewahrt liegt. Unser Gemälde stellt eine Überlieferung dar, nach welcher zur Zeit der Consuln P. Cornelius und Baebius Tamphilus auf dem Acker des L. Petillius am Fuſse des Janiculus beim Landbau zwei Sarkophage gefunden wurden: der eine leer, nach der Inschrift der des Friedensfürsten Numa, der andere angefüllt mit vierzehn Büchern lateinischen und griechischen Inhalts.[1])

Diese Scene der Auffindung sehen wir nun auf unserem Gemälde höchst lebhaft dargestellt; im Hintergrunde wird Villa Lante sichtbar, ein leicht verzeihlicher Anachronismus. Das Bild ist eines der erfreulichsten aus dem ganzen Cyklus; und scheint es nicht neben seinen künstlerischen Vorzügen auch noch einen prophetischen Sinn zu enthalten? Scheint es uns doch deutlich sagen zu wollen, daſs die Villa und ihre Bewohner bestimmt seien von Alters her, fördernd zu wachen und zu walten über der Hebung der Kunst- und Wissensschätze, die der Schooſs der Erde künftigen Geschlechtern gütig bewahrt.

Darum schaut sie auch jetzt noch, im vollen Bewuſstsein ihrer edlen Bestimmung, so triumphierend über Rom und seine Campagna hinaus in die Welt.

1) Livius XL 29; Val. Max. I 1 § 12. Vgl. Wickhoff in Jahrbuch der K. Preuſs. Kunstsammlungen 1893 S. 60—63 über die Darstellung der gleichen Scene in der Stanza della Segnatura.



Relief im Casino Borghese.

La Sculpture à Incrustations dans l'Antiquité Chaldéenne.

Par Léon Heuzey.

On s'étonnera peut-être de me voir consacrer un article spécial à quelques objets chaldéens dont plusieurs ne sont même que des fragments; mais ces objets, si peu nombreux qu'ils soient, représentent un genre de technique qui n'avait pas encore été signalé dans l'ancienne sculpture orientale. C'étaient des figures en ronde bosse ou en bas-relief, incrustées de diverses matières, de façon à produire par leur assemblage une sorte de polychromie d'un goût raffiné.

J'ai déjà noté plus d'une fois, dans mes études sur les découvertes de M. de Sarzec, et plus particulièrement à l'époque archaïque de la statuaire chaldéenne, le procédé qui consistait à rapporter les yeux en couleur, et à produire ainsi l'aspect de la vie. Le Louvre possède plusieurs têtes de statuettes d'hommes ou de femmes dont les orbites ont été creusées pour recevoir des yeux de ce genre; elles sont généralement en pierre blanche, albâtre, marbre-onyx, ou calcaire dur. Les sourcils même sont parfois remplacés par une double rainure en creux évidemment destinée à contenir aussi une matière de couleur.

Un système semblable était employé pour les figures d'animaux, et nous avons un curieux fragment de tête de génisse en pierre rosâtre qui a conservé intacte son incrustation. Le blanc de l'œil est taillé dans un morceau de coquille, matière qui tenait lieu de l'ivoire encore inconnu à cette très haute époque de l'antiquité asiatique; quant à la prunelle noire elle était simplement

simulée par une pastille de bitume durci. Plus surprenante encore est une remarquable tête de taureau en cuivre qui nous montre la même technique employée pour des ouvrages de métal; ici le blanc de l'œil est en coquille de nacre, la prunelle bleue est en lapis, et l'opposition de ces deux matières donne à la tête de l'animal une intensité de vie extraordinaire. Ces derniers exemples sont d'autant plus intéressants qu'ils nous apprennent comment les anciens sculpteurs chaldéens procédaient aussi pour les figures d'hommes ou de femmes[1]). On a pu voir passer en effet dans les dernières ventes d'antiquités deux petites figures chaldéo-babyloniennes, une statuette d'homme en pierre noire, une figurine de femme nue en argent[2]) dont les yeux avaient conservé en partie leur incrustation primitive. Nous pouvons juger par là combien l'art de l'ancienne Chaldée était attaché à cet usage dont la haute antiquité égyptienne nous offre aussi des exemples parallèles.[3])

Ce que l'on n'avait pas encore eu l'occasion de remarquer, c'est que les sculpteurs chaldéens avaient étendu parfois le même procédé à d'autres parties de leurs figures. Je ne m'arrête pas à un petit buste de femme provenant d'une statuette en pierre grise de l'époque de Goudéa dont les poignets portent encore de menus bracelets en cuivre plaqué d'or.

Voici un autre exemple où ce parti de décoration est beaucoup plus développé. C'est un très petit fragment, où l'on a peine à reconnaître, tant il est brisé, une partie du cou et des épaules d'une statuette portant le châle croisé des femmes chaldéennes. Dans la pierre, blanche et fine, l'artiste a creusé une série de trous, pour y enchâsser un nombre égal de grains aplatis de cornaline, de turquoise et de cuivre doré, la plupart de ces derniers verdis par l'oxydation. Le tout, à peu près conservé, forme un collier multicolore, aux tons alternés et symétriquement opposés avec un goût minutieux. Par devant, vers la naissance du cou, au-dessous d'un médaillon central, qui a perdu sa pierre, passe une seconde chaînette, composée de petites olives en cornaline entre des turquoises. En arrière, dans le décolleté triangulaire produit par le croisement du châle, un autre médaillon, celui-là en pierre verte et surmontant un grain doré, pend un peu bas, en manière de contre-poids. L'ajustement du châle, si peu qu'il en reste, indique une époque voisine de celle de Goudéa. Les bords en sont frangés de petits triangles en creux, destinés sans doute à recevoir aussi des incrustations diversement colorées. C'est grand dommage de ne pouvoir contempler intact un si joli objet.[4])

Passant aux figures d'animaux, nous citerons ensuite deux fragments d'un petit taureau en pierre verte finement travaillé. C'est d'abord l'une des pattes antérieures, posée en avant sur un débris de plinthe ovale. Au dessus du sabot fourchu, la patte porte une échancrure en croissant, dans laquelle est

1) Pour les yeux incrustés, voir principalement De Sarzec et Heuzey, *Découvertes en Chaldée*, Planches 6, fig. 3; 24bis, fig. 1; 1ter, fig. 4; 5ter, fig. 1; cf. pp. 107—109. 224 et 232.

2) Catalogue de la vente du comte Tyskiewicz.

3) Ainsi surtout le célèbre *Scribe accroupi* du Louvre.

4) Cet objet et les suivants sont encore inédits.

incrustée une lamelle de coquille blanche ayant la même forme; sur le côté, autre entaille de forme trilobée, dont l'incrustation a disparu. Un éclat de la même pierre verte appartient au flanc d'un animal, également semé d'un assez grand nombre d'entailles trilobées sans leurs incrustations; les proportions se rapportent parfaitement à notre figurine.

Voici maintenant, dans une toute autre espèce, un serpent à mouchetures qui se rattache à la même série. C'est la moitié antérieure de l'animal dont les bords sont découpés dans une sorte de grès rosâtre, et le dessous taillé à plat comme pour être appliqué sur un fond. La tête triangulaire est munie de deux oreillettes et porte un fil de cuivre en guise de dard. Sur le corps ondulé du reptile de nombreux trous de bouterolle devaient être incrustés d'une matière de couleur différente, de façon à simuler des mouchetures. Le travail paraît archaïque.

Les incrustations s'appliquaient aussi à des bas-reliefs et pouvaient servir à décorer des objets en pierre, particulièrement des vases. Tel est en effet le remarquable vase à libation qui porte gravée une inscription de Goudéa et que nous avons décrit ailleurs dans tous ses détails.[1] Rappelons que c'est une sorte de cornet en stéatite vert-sombre, posant sur un étroit pied circulaire, et muni, dans toute sa hauteur, d'un bec très court dont la rainure est destinée à faire couler le liquide en un mince filet. Ce bec est orné de deux serpents qui s'entrecroisent autour d'une hampe plantée en terre, véritable prototype du caducée classique, dont l'origine orientale, comme celle de tant d'autres symboles, se trouve ainsi démontrée. Des deux côtés de l'emblème sacré se dressent en outre deux gardiens fantastiques, deux démons ailés à tête et à corps de serpent, munis de pattes et d'une queue terminée par un dard de scorpion. Ils tiennent chacun dans les griffes de leurs pattes antérieures une longue hampe garnie en haut d'une boucle latérale. Leur coiffure divine à double corne de taureau et les longues torsades enroulées de la coiffure royale indiquent des êtres supérieurs. Il faut remarquer surtout, pour la question qui nous occupe, la façon dont leur corps est zébré d'entailles profondes simulant les marbrures du reptile; mais l'effet de ces taches devait être encore plus décoratif si elles étaient accentuées, comme dans les exemples précédents, par une matière de couleur différente, sans doute aussi par des lamelles de coquille. La supposition se trouve absolument confirmée par un autre fragment de vase semblable dont nous allons parler maintenant.[2]

Il s'agit d'un pied de vase en stéatite vert-clair, exactement pareil à celui du précédent, mais taillé à part, pour être rapporté; on y voit la partie inférieure de deux animaux fantastiques affrontés; leurs pattes de devant sont d'un aigle, celles de derrière d'un carnassier. L'une des pattes d'aigle porte encore incrustée une petite rondelle de coquille blanche avec point central; les autres n'ont plus que les trous circulaires destinés à recevoir la même

1) *Découvertes en Chaldée*, p. 234; Planche 44, fig. 2.

2) Fragment inédit.

décoration. Quant aux pattes de carnassier, elles sont tout ocellées de trous plus petits et plus rapprochés, comme pour imiter, par des incrustations analogues, les taches du léopard. Entre les animaux, on remarque la base d'un symbole impossible à déterminer, qui devait se dresser au milieu d'eux, d'après une disposition comparable à celle du caducée sur le vase de Goudéa.

Les détails qui précèdent peuvent servir de plus à faire comprendre le véritable caractère de certains fragments de sculpture en pierre découverts dans les ruines de l'antique Nippour par la Mission Américaine de Chaldée. Ce sont de bizarres figures d'animaux que rendent encore plus singulières, à première vue, les nombreux trous ronds dont elles sont criblées; on ne peut douter qu'elles n'appartiennent à des décorations du genre de celles que nous venons de décrire.[1]

Il est plus curieux encore de voir le même procédé s'appliquer à des figures de métal. Le Musée du Louvre a reçu naguère de la région de Mossoul un lot d'antiquités babyloniennes et assyriennes, parmi lesquelles se trouvait un petit taureau en bronze, dont nous ne connaissons pas plus exactement la provenance, mais qui rappelle de très près les types de l'art chaldéen, dans une forme, il est vrai, plus élégante et plus élancée, mais non moins expressive; il est debout, sur une plinthe étroite, munie en dessous d'une tige d'ajustement, comme s'il avait servi de motif terminal à la décoration de quelque meuble ou de quelque autre objet. Le bronze, couvert d'une belle patine brune et luisante, porte partout des entailles de grandeur diverse, dans la plupart desquelles sont encore soigneusement enchâssées de minces lames d'argent. Elles figurent sur les flancs, sur les épaules, et sur la croupe de l'animal les larges taches que l'on voit communément sur certaines variétés de cette espèce. Si les yeux et le front, qui portent une petite entaille triangulaire, ont perdu leurs incrustations, les cornes, le mufle, le jabot pendant sur la poitrine sont encore finement plaqués d'argent, et, bien que la queue soit en partie brisée, le balai de poils qui la termine et qui touche le sol garde aussi des traces d'argenture. L'immense durée de l'ancien art oriental et la succession, encore impossible à bien connaître, de ses nombreuses renaissances ne permettent pas de fixer avec certitude la date de ce charmant ouvrage; mais il n'a rien de la dureté assyrienne, et il appartient sans conteste à l'une des plus belles périodes de la technique chaldéo-babylonienne.

On n'entrevoit pas sans admiration et sans une sorte de saisissement l'effet que devaient produire de grandes statues d'hommes, de femmes, ou même d'animaux réels ou fantastiques décorées d'après le même système. Une pareille recherche de polychromie dans les matériaux avait-elle contribué par exemple à donner un caractère d'art, une variété d'aspect d'un effet brillant et très inattendu aux grandes idoles des temples babyloniens, comme les colosses d'or que nous décrit Hérodote[2])? Certaines rondelles de sardoine brune,

1) John P. Peters, *Some results of excavations at Nippur* — dans *Journal of Archaeology* — vol. X pl. V, fig. 1.

2) Hérodote I, 183.

enchâssées dans des anneaux de calcédoine blanche, et parfois gravées de caractères cunéiformes[1]), sont considérées, non sans beaucoup de vraisemblance, comme étant les prunelles détachées de figures de ce genre.

Bien humbles et bien petits, en comparaison de ces images gigantesques, sont les monuments ou même les misérables débris dont nous avons donné la courte liste sous le nom de *Sculptures à incrustations*. Ils n'en témoignent pas moins d'un goût et d'une tradition de procédés qui ont dû s'étendre à des ouvrages plus considérables. Ils sont, on peut le dire, les antécédents orientaux de cet art de la Toreutique que la Grèce n'a certainement pas inventé de toutes pièces. Sans oublier les remarquables incrustations métalliques de l'industrie mycénienne, nous trouvons en effet l'art d'assembler les métaux et les autres matières déjà en honneur dans les plus anciennes écoles helléniques, comme celle de Dipœnos et Scyllis[2]), et nous le voyons passer par les maîtres de la sculpture archaïque, tels que Canachos et Calamis, avant de recevoir son expression la plus haute dans les superbes créations chryséléphantines des grands fondeurs et ciseleurs grecs, des Phidias et des Polyclète.

1) Particulièrement au nom de *Nabuchodonosor*. Cette question, avec toute sa bibliographie, est traitée dans J. Menant, *Glyptique orientale* vol. II, p. 142, fig. 136.

2) Pausanias V, 17, 1—3.



Heraklesmaske aus Lindos.

Von F. Hiller v. Gaertringen.

Bei den Ausgrabungen der École française in Tegea hat V. Bérard die Basis des Weihgeschenks eines tragischen Schauspielers gefunden, der sicher einmal, wahrscheinlich zweimal, da man doch lieber [Ἡρακ]λεῖ als [Πη]λεῖ ergänzt, in der Rolle des euripideischen Herakles gesiegt hat (Bull. de corr. hell. XVII 1893, 14 ff.; U. v. Wilamowitz-Moellendorff, Eur. Her.[2] I 159, 71); der Soterien wegen nicht vor 274, dem Schriftcharakter nach, soweit die Typen für die Beurteilung ausreichen, wohl nicht vor dem 2. Jahrhundert v. Chr.

Wir wissen auch, was der Darsteller des Herakles für eine Maske trug. Das Löwenfell über dem kurzen, gekräuselten Haar, weit aufgerissene, für den Wahnsinn besonders bezeichnende Augen — dazu geöffneten Mund und einen kurzen Vollbart. Bekannt ist eine Terracotte aus Myrina, abgebildet im Bull. de corr. hell. X 1886 pl. XIII, vgl. S. Reinach, Répertoire I 25 Nr. 128, 4, und eine Bronze aus Thespiae (Bull. de corr. hell. XV 1891, 386). Zu diesen Darstellungen, deren Zahl Kundige voraussichtlich leicht vermehren können, fügt sich eine Maske aus Lindos, die zuerst P. Wolters richtig auf den rasenden Herakles gedeutet hat. Sie befindet sich seit 1892 im Privatbesitz des Unterzeichneten. Das Material ist weifser, jetzt an der Aufsenseite rötlich-gelb gefärbter, grob-

körniger Marmor; die Höhe beträgt 0,30^m. Die untere Abschlufsfläche steigt schräg nach rückwärts an; vorn ist der untere Rand mit Bart, Mund und Nasenspitze weggebrochen, was um so leichter geschehen konnte, als das Innere eine konische Aushöhlung von 0,135^m Tiefe und ebenso langem Durchmesser hat.

Trotz der gewifs nicht hervorragenden Ausführung wird es immerhin von Interesse sein, in der Maske ein indirektes Zeugnis für eine spätere Aufführung[1]) des Herakles — doch wohl des euripideischen — in dem bekannten Theater von Lindos zu besitzen, der Stadt, deren Herakleskult wegen seiner eigenartigen Festbräuche zu den allervolkstümlichsten zählte. Die Nachweise von E. Reisch, Griechische Weihgeschenke 144 ff.[2]) werden uns berechtigen, auch in dieser Maske die Stiftung eines siegreichen Schauspielers zu sehen.

1) Wir haben auch sonst noch Kunde von der Aufführung älterer, klassischer Dramen auf der Insel Rhodos: IGIns. I 125, wo freilich E. Bethe, Prolegomena zur Geschichte des Theaters 245, 21 die G. Kaibel verdankte Beziehung auf den bekannten Tragiker Sophokles nicht Wort haben will. Übrigens möchte ich Bethes Bedenken gegen eine so späte Aufführung sophokleischer Stücke und gar ganzer Tetralogien auch jetzt noch durchaus nicht leicht nehmen — die Volkstümlichkeit des Euripides war damals eben unendlich gröfser als die des Sophokles.

2) Vgl. auch Dieterich, Pulcinella 203 ff.



Zur Architektur des Caesar-Forums.

Von Ch. Hülsen.

Die Ausgrabungen, durch welche in den letzten drei Dezennien unsere Kenntnis des römischen Forums so wesentlich erweitert und berichtigt ist, haben eine Seite desselben, die nördliche, bisher[1]) unberührt gelassen: die Trümmer der Gebäude, welche das Forum an dieser Seite einrahmten, liegen noch immer unter haushohem Schutte, und die Fragen nach den Grenzen und dem Anschlusse der prachtvollen Plätze, durch welche die Kaiser das alte Forum der Republik hier erweitert, oder richtiger vervielfältigt hatten, sind bisher nur unvollkommen zu lösen. Aber während wir uns von den Gebäuden des Senats, der Curia und dem Secretarium, sowie von der Basilica Aemilia ein ziemlich getreues Bild zu entwerfen im stande sind mit Hülfe von Handzeichnungen der Renaissance-Architekten, die erst in jüngster Zeit in

1) [Seitdem dies geschrieben — März 1899 —, sind die Ausgrabungen auch an der Nordseite des Forums weitergeführt und zunächst von der Basilica Aemilia erhebliche Architekturreste zu Tage gekommen.]

größerem Umfange für die römische Topographie nutzbar gemacht sind, versagt auch diese Hülfe für das älteste und der Curie unmittelbar benachbarte kaiserliche Forum, das des Caesar. Jordans und Lancianis Darlegungen bezeichnen keinen wesentlichen Fortschritt über Reber und Canina.[1]). So wird denn auch der bescheidene Beitrag, den die folgenden Zeilen bieten, nicht unwillkommen sein, wenn er auch hoffentlich in nicht zu ferner Zeit durch die Fortsetzung der Ausgrabungen entbehrlich gemacht werden wird. Er bezieht sich auf den Tempel der Venus Genetrix, der das prachtvolle Mittelmotiv des Forums bildete.

Das einzige Dokument, welches von den Neueren für die Rekonstruktion des Tempels herangezogen wird, ist das 31. Kapitel des vierten Buches in Andrea Palladios *Architettura.* Palladio zeichnet da, mit vielem Detail und zahlreichen eingeschriebenen Maſsen, einen prächtigen Tempel korinthischen Stils mit acht Säulen in der Front, fünfzehn an den Seiten, der *rincontro al tempio di Marte Vendicatore, nel luogo che si dice in Pantano ch' è dietro a Marforio* zu seiner Zeit ausgegraben sei. Canina, welcher richtig erkannt hat, daſs dies nach Ortsangabe und Beschreibung der Tempel der Venus Genetrix gewesen sein muſs, hat den Plan Palladios ohne weiteres vollständig adoptiert, und alle Späteren sind ihm darin gefolgt, ohne die Frage zu erörtern, ob es denkbar sei, daſs in der Mitte des 16. Jahrhunderts an dieser tief im Schutt steckenden Stelle ein Areal von über 500 qm. vollständig frei gelegt gewesen sei. Wer sich erinnert, mit welcher Leichtigkeit Palladio aus wenigen wirklich beobachteten Resten seine Grundrisse der Gebäude des alten Roms zu schaffen pflegt, der wird von vornherein dieser Annahme sehr skeptisch gegenüberstehen.[2])

Und diese Skepsis wird vollauf gerechtfertigt durch ein zweites Dokument, welches, obwohl von Canina (*Edifizi* I p. 268) einmal flüchtig citiert, doch bei den Neueren wieder gänzlich in Vergessenheit geraten ist, nämlich die Tafeln 34—36 in Ant. Labaccos *Libro dell' architettura.* Tafel 34 stellt einen reich ornamentierten Tempel kompositer Ordnung dar, mit der Beischrift: '*il presente edifizio fu cavato tra il Campidoglio et il colle Quirinale, in quel luogo dove hoggi si dice il Pantano, molto distrutto et rovinato, d' ordine composito, tutto*

---

1) Canina, *degli edifizi antichi componenti la chiesa di S. Martina* (Rom 1840); Reber, Ruinen Roms[2] (1879) p. 155—158; Jordan, Topogr. (1884) 1, 2 S. 441 f.; Lanciani, *Ruins and excavations of Ancient Rome* (1898) S. 302 f. Die Zeichnung A. da Sangallos Uffiz. 1614, welche Lanciani FUR f. 22 auſserdem anführt, zeigt ein Komposit-Kapitäl, das Sangallo '*dietro a Marforio*' gezeichnet hat, dessen Zugehörigkeit zum Tempel oder Forum aber höchst problematisch ist. Das von Lanciani, *Ruins* a. a. O. citierte Blatt Fra Giocondos Uffiz. 1537 giebt nur die bekannten Reste der Umfassungsmauer in Via del Ghettarello.

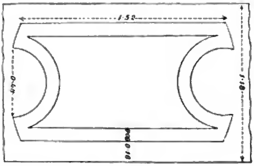
2) Es genügt an Palladios' gänzlich phantastische Rekonstruktion des angeblichen hallenumgebenen Vorhofes vor dem Faustinatempel zu erinnern, der in die Forumstopographie so viel Verwirrung hineingebracht hat, und auf weiter nichts begründet sein kann als einige flüchtige während der Regia-Ausgrabung 1546 gemachte, nachher ganz willkürlich ergänzte Skizzen. Es ist dabei nicht auſser Acht zu lassen, daſs Palladios' Aufenthalt in Rom in die Jahre 1541—1548, die Publikation seiner *libri dell' architettura* über zwanzig Jahre später fällt.

ornato de intagli et fogliami bellissimi"[1]). Die Differenzen zwischen der Gesamtdarstellung des Tempels bei beiden Autoren sind so grofs, dafs, wer nicht mit der Ergänzungsweise der Architekten jener Zeiten vertraut ist, ernstlich zweifeln würde, ob bei beiden wirklich dasselbe Gebäude dargestellt sein solle. Statt des mächtigen Peristylos Oktastylos giebt Labacco ein Heiligtum von sehr mäfsigen Dimensionen, mit sechs Säulen in der Front, sieben an den Langseiten, dessen Grundfläche wenig über die Hälfte des palladianischen bedecken würde. Die Säulen, bei Palladio regulär kanneliert und mit korinthischen Kapitälen, haben nach Labacco ganz sonderbare Kannelüren mit abwechselnd einer breiten und einer schmalen Rinne; selbst in dem Teile, den beide mit besonderer Genauigkeit wiedergeben, dem Gebälk mit seinen schönen Lacunarien und Kassetten, finden sich erhebliche Differenzen sowohl in der Zeichnung der Ornamente, wie in den Mafsen. Was die Säulenstellung betrifft, so sind beide Autoren darin einig, dafs der Tempel pyknostyl gewesen sei, was, wie längst bemerkt, mit Vitruvs Angabe (III, 2) über die *aedes Veneris Genetricis* stimmt. Aber während Labacco einfach die nach Vitruvischen Vorschriften reguläre Distanz, das Intercolumnium = $1\frac{1}{2}$ Durchmesser, annimmt, sagt Palladio ausdrücklich: *Gl' intercolunnii erano la undecima parte del diametro delle colonne meno di un diametro e mezo: il che io reputo degno di avertimento, per non haver veduto intercolunni così piccioli in alcun altro edifizio antico:* eine Angabe, die durchaus den Eindruck der Glaubwürdigkeit macht. Aber auf alle Fälle wird es gut sein sich zu erinnern, dafs unsere Kenntnisse über Plan und Hochbau des Cäsartempels sehr viel ungewisser sind, als es nach den sauber gezeichneten Tafeln Caninas (*Edifizi* II Tf. 92—94) scheinen dürfte, dafs wir z. B. nicht einmal sicher wissen, wieviel Säulen er in der Front und wieviel an den Langseiten gehabt hat.

Doch ich brauche mich glücklicherweise nicht auf dieses negative Resultat zu beschränken, sondern kann auch einen positiven Beitrag zur Rekonstruktion des Tempels liefern. Von dem schönen Gebälk, dessen Zeichnung Palladio sowohl wie Labacco mit besonderer Liebe wiedergegeben haben, existiert nämlich noch ein Stück, dessen Zugehörigkeit nur bisher nicht erkannt worden ist. Ich meine die schöne in Villa Medici eingemauerte Deckplatte des Architravs, von welcher ich S. 139 eine mit gütiger Erlaubnis des Hrn. E. Guillaume, Director der Académie de France, genommene Photographie wiedergeben kann. Canina (*Architettura Romana* Tf. 76 fig. B) hat das Stück gestochen, Matz-Duhn (antike Bildwerke in Rom n. 3460) es beschrieben, aber beiden ist es entgangen, dafs dasselbe mit dem von Palladio S. 173 gezeichneten identisch ist. Dagegen ist dies bereits von dem alten P. S. Bartoli, der auf einem seltenen verkleinerten Nachstich nach Labaccos Ansicht des Tempels (mir aus den Schätzen der Corsinischen Kupferstichsammlung freundlich mit-

1) Diese Beischrift ist allerdings nicht in allen Exemplaren des Labaccoschen Werkes vorhanden, sie fehlt z. B. in dem der Institutsbibliothek, wo die betr. Tafeln ohne jede Schrift sind. — Für das Datum der Ausgrabung ist wichtig, dafs die Tafeln (ohne Schrift) schon in der ersten Ausgabe von 1552 (vgl. G. Fumagalli, *Archivio storico dell' arte* 1888, 143; Röm. Mitth. 1891 S. 78) vorhanden sind.

geteilt von Hrn. Dr. P. Kristeller) bemerkt. Die Mafsverhältnisse[1]) verdeutlicht nebenstehende Skizze.



Eine Frage, die sich sofort bei Betrachtung der Platte in Villa Medici erhebt, ist die nach der stilistischen Datierung des Reliefs. Der Bau Cäsars wurde bekanntlich am 26. Sept. 46 v. Chr. dediziert; aus späterer Zeit kennen wir nur eine einzige Wiederherstellung, die nach dem Brande unter Carinus durch Diocletian ins Werk gesetzte (Chronogr. von 354 bei Mommsen, Chron. min. I, 148): aber in keine der beiden Epochen wird man die vollendet schöne und reiche Arbeit dieses Stücks setzen wollen. Die Feinheit und kühne Ausführung der Arbeit, namentlich auch die Verknüpfung des Rankenornaments mit der daraus hervorwachsenden Erotenfigur, versetzen uns eher in die trajanische Epoche. Wir hätten somit, und bei der Lückenhaftigkeit unserer Kenntnis der römischen Bauten der Kaiserzeit hat das nichts auffallendes, einen Neubau des Tempels und vielleicht des ganzen Forums Anfang des zweiten Jahrhunderts n. Chr. anzunehmen. Vielleicht, dafs die zu erhoffende Fortsetzung der Ausgrabungen auch darüber genauere Aufschlüsse bringt.

1) Im Allgemeinen giebt Labacco die Dimensionen treuer, Palladio die Zeichnung des Ornaments. Eine Diskussion im Einzelnen ist unthunlich, besonders da bei beiden nur sehr wenige Mafse in Ziffern beigeschrieben sind, der auf Palladios' betr. Tafel (133) stehende Mafsstab aber, wie die Vergleichung mit den eingeschriebenen Mafsen z. B. des oberen Säulendurchmessers zeigt, nicht genau stimmt.



Georgivs Kaibel Wolfango Helbig s·p

Ex Heraclidae de Graeciae civitatibus libello quae supersunt, haec non opus erit ut Tibi, vir optime, meis laudibus commendem. cupidioribus sane nostri saeculi desideriis non satis facit nimia scriptoris brevitas rerumque parcitas, sed iniquum erit ea desiderare, quae praestare ille ne velle quidem potuit. nam qui per itineris opportunitatem situm locorum et vitam moresque hominum enarrat non solet notare quae omnibus nota ac sueta sunt sed quae adspectus novitate vel usus singularitate animum occupant, neque dum stantia admiratur mox casura suspicatur aut dum praesentia praesentibus describit haec ipsa diruta aliquando anxiis posteriorum hominum curis pervestigatum iri expectat. laudandum igitur scriptoris eruditi et lepidi consilium, exsecrandum vero perniciosum epitomatoris studium et incusanda librarii neglegentia, quorum culpa factum est ut saepius vix intellegi possit scriptoris vel per pannulos manifesta elegantia. Tu vero, qui e scriptorum artificumque reliquiis prae ceteris calles antiquae vitae imaginem planam repraesentare, permittas rogo ut Heraclidae Tibi adscribam Atheniensium urbis hominumque descriptionem meo periculo emendatam. sic enim ille a Piraeo ipsam urbem adgressus incipit:

ἐντεῦθεν εἰς τὸ Ἀθηναίων ἐπήιειν ἄςτυ· ὁδὸς δὲ ἡδεῖα, γεωργουμένη πᾶςα, ἔχουςά ⟨τι⟩ τῆι ὄψει φιλάνθρωπον. ἡ δὲ πόλις ξηρὰ πᾶςα, οὐκ εὔυδρος, κακῶς ἐρρυμοτομημένη διὰ τὴν ἀρχαιότητα. αἱ μὲν πολλαὶ τῶν οἰκιῶν εὐτελεῖς, ὀλίγαι

1 ἔπειςιν   2 τι add. Stephanus, potest fieri ἔχουςα τὴν ὄψιν φιλάνθρωπον

δὲ χρήσιμαι· ἀπιστηθείη δ' ἂν ἐξαίφνης ὑπὸ τῶν ξένων θεωρουμένη, εἰ αὕτη ἐστὶν ἡ ⟨δέσποιν' ἁπασῶν⟩ προσαγορευομένη τῶν Ἀθηναίων πόλις· μετ' οὐ πολὺ δὲ πιστεύσειεν ἄν τις. ᾠιδεῖον τῶν ἐν τῆι οἰκουμένηι κάλλιστον· θέατρον ἀξιόλογον, μέγα καὶ θαυμαστόν· Ἀθηνᾶς ἱερὸν πολυτελὲς αποβιον ἄξιον θέας, ὁ καλούμενος Παρθενών, ⟨ὃ⟩ ὑπερκείμενον τοῦ θεάτρου μεγάλην κατάπληξιν ποιεῖ τοῖς θεωροῦσιν· Ὀλύμπιον ἡμιτελὲς μὲν εὐκατάληπτον δ' ἔχον τὴν τῆς οἰκοδομίας ὑπογραφήν, γενόμενον δ' ἂν μέγιστον εἴπερ συνετελέσθη· γυμνάσια τρία, Ἀκαδημία Λύκειον Κυνόσαργες, πάντα κατάδενδρά τε καὶ τοῖς ἐδάφεσι ποώδη, φιλοσόφων παντοδαπῶν σχολαί ... ἑορταὶ παντοδαπαί, ψυχῆς ἀπάται καὶ ἀναπαύσεις πολλαί, θέαι συνεχεῖς.

τὰ γινόμενα ἐκ τῆς γῆς πάντα ἀτίμητα καὶ πρῶτα τῆι γεύσει, μικρῶι δὲ σπανιώτερα ... ἀλλ' ἡ τῶν ξένων ἐν ἀστοῖς συνοικειουμένη ταῖς προθυμίαις εὐάρμοστος διατριβή, περισπῶσα τὴν διάνοιαν ἐπὶ τὸ ἀρέσκον, λήθην τῆς δουλείας ἐργάζεται. ἔτι δὲ ταῖς μὲν θέαις [ἡ πόλις] καὶ σχολαῖς τοῖς δημοτικοῖς ἀνεπαίσθητος ⟨ὁ⟩ λιμός, λήθην ἐμποιούσαις τῆς τῶν σίτων προσφορᾶς· ἐφόδια δὲ ἔχουσιν οὐδεμία τοιαύτη πρὸς ἡδονήν ... καὶ ἕτερα δὲ ἡ πόλις ἡδέα ἔχει [καὶ] πολλά· καὶ γὰρ αἱ σύνεγγυς αὐτῆς πόλεις προάστεια τῶν Ἀθηναίων εἰσίν... ἀγαθοὶ δὲ οἱ κατοικοῦντες αὐτὴν παντὶ τεχνίτηι περιποιῆσαι δόξαν μεγάλην, ἐπὶ τοῖς ἐπιτυγχανομένοις ἐκβάλλοντες τὰς εὐημερίας. θαυμαστὸν ⟨δ' ἡ πόλις⟩ λιθοξόων ἀνδρῶν διδασκαλεῖον.

τῶν δὲ ἐνοικούντων οἳ μὲν αὐτῶν Ἀττικοὶ οἳ δ' Ἀθηναῖοι. οἱ μὲν Ἀττικοὶ περίεργοι ταῖς λαλιαῖς, ὕπουλοι, συκοφαντώδεις, παρατηρηταὶ τῶν ξενικῶν βίων· οἱ δ' Ἀθηναῖοι μεγαλόψυχοι, ἁπλοῖ τοῖς τρόποις, φιλίας γνήσιοι φύλακες. διατρέχουσι δέ τινες ἐν τῆι πόλει λογογράφοι, σείοντες τοὺς παρεπιδημοῦντας καὶ εὐπόρους τῶν ξένων· οὓς ὅταν ὁ δῆμος λάβηι, σκληραῖς περιβάλλει ζημίαις. οἱ δὲ εἰλικρινεῖς Ἀθηναῖοι δριμεῖς τῶν τεχνῶν ⟨κριταί⟩, ἀκροαταὶ ⟨δὲ καὶ⟩ θεαταὶ συνεχεῖς.

τὸ καθόλου δ' ὅσον αἱ λοιπαὶ πόλεις πρός τε ἡδονὴν καὶ βίου διόρθωσιν τῶν ἀγρῶν διαφέρουσιν, τοσοῦτον τῶν λοιπῶν πόλεων ἡ τῶν Ἀθηναίων παραλλάττει.

φυλακτέον δ' ὡς ἔνι μάλιστα τὰς ἑταίρας, μὴ λάθηι τις ἡδέως ἀπολόμενος.

---

4 ἀποστηθείη: corr. Steph. | αὐτή 5 supplementum incertum, cf. comicus antiquus in Dionis or. 64, 16 (II 152 Arn.) δέσποιν' ἁπασῶν, πότνι' Ἀθηναίων πόλι 6 ᾠιδεῖον Hemsterhusius: ὧδε ἦν 7 αποβιον multis modis temptatum curare nescio 9 εὐκατάληπτον sive mavis εὐσύνοπτον: κατάπληξιν codex e v. 8 repetitum 10 βέλτιστον 11 ποώδη ἑορταὶ παντοδαπαὶ φιλοσόφων παντοδαπῶν ψυχῆς ἀπάται καὶ ἀναπαύσεις σχολαὶ πολλαὶ θέαι συνεχεῖς 15 ξεινῶν (corr. edit. ant.) ἑκάστοις συνοικουμένη (corr. Vulcanius) ταῖς ἐπιθυμίαις: intellege 'peregrinorum cum civibus mutua voluntate stabilitus convictus' 17 ἐστὶ δὲ | ἡ πόλις del. Marx, traieci in v. 22 incerta ratione 18 ἐμποιοῦσα: corr. Marx, v. ad 17 19 ἔχει πάμπολλα CMueller 22 ἐντυγχανομένοις ἐκβαλῶντες: corr. Bekker | τὰς εὐημερίας i. e. facultates suas | θαυμαστὸν πλινθίνων ζώων ἀνθρώπων διδασκάλιον: emendatio incerta, v. ad 17 25 ξενικοὶ βίοι i. e. peregrinantium res familiaris 27 λογογράφοι, quamvis vocabulum magis proprium desideres, recte scriptum videtur, cf. Teleclidae verba apud Photium (v. σεῖσαι) ἀλλ' ὦ πάντων ἀστῶν λῷστοι σεῖσαι καὶ προσκαλέσασθαι, παύσασθε δικῶν ἀλληλοφάγων. sunt igitur λογογράφοι i. q. συκοφάνται 29 τῶν τεχνῶν ἀκροαταὶ διὰ τὰς συνεχεῖς: praeivit CMueller ἀκροαταὶ καὶ θεαταὶ συνεχεῖς, sed κριταί nomen ipso adiectivo δριμεῖς flagitatur 33 τὰς ἑτέρας: corr. edit. ant.

οἱ στίχοι Λυcίππου

εἰ μὴ τεθέαcαι τὰc Ἀθήναc, cτέλεχοc εἶ·
εἰ δὲ τεθέαcαι, μὴ τεθήρευcαι δ', ὄνοc·
εἰ δ' εὐαρεcτῶν ἀποτρέχειc, κανθήλιοc.

gaudebo, vir optime, si ex his unum vel alterum sive recte sive, ut nos adulescentuli Capitolini italice balbutientes dicere solebamus, *con sufficiente probabilità* novasse Tibi videbor. si minus, ignosce: nihil aliud volui nisi ut Tibi me gratum profiterer non minus nunc sexagenario quam olim quinque lustris iuniori. vale.

---

34 ὁ cτίχοc



Fig. 1.

Zu den altgriechischen Fabelwesen.

Von G. Karo.

Es ist eine bunte Märchenwelt, in die uns die griechische Kunst des 7. Jahrhunderts führt. Die nüchterne, strenge Einfachheit des geometrischen Stils ist geschwunden, an Stelle seines sparsamen Typenvorrats ziehen in langem Zuge die Fabelwesen aus dem Orient ein. Sphinx und Greif schreiten unter den wirklichen Tieren des Ostens, den Löwen und Panthern, einher, ja selbst diesen, wie auch dem Pferde und Steinbock, wachsen oft Flügel. Tritone und Seepferde verdrängen die geometrischen Fische, und fabelhafte Vogelwesen treten neben die alten Schwäne und Gänse. Dass uns diese Fabelwesen vor allem in der korinthischen Kunst entgegentreten, ist natürlich, da die überwiegende Masse der aus dieser Zeit erhaltenen Denkmäler eben korinthisch ist: aber die Korinther haben sie nicht geschaffen, sondern fertig übernommen von den östlichen Griechen, den Ioniern Kleinasiens und der Inseln, zu denen die Typen des Orients zunächst gelangen mussten. Sie haben diesen fremden Typen zuerst das Gepräge griechischen Geistes gegeben: je mehr sich unsere Kenntnis des ionischen Ostens erweitert, desto klarer zeigt sich die Wahrheit dieses Satzes. Er soll hier kurz an der Gruppe der Fabelwesen dargelegt werden, welche dem Vogelreiche angehören.[1])

Zunächst mag es erlaubt sein, ein paar bisher unbekannte Vogelwesen in die Wissenschaft einzuführen. Auf Fig. 2 ist in Originalgrösse ein kleines Salbgefäss des Louvre abgebildet[2]), welches nach Technik und Stil dem Kreise der protokorinthischen Vasen angehört. Leider ist jede Spur der Farben geschwunden, aber die sichere, sorgfältige Gravirung, die uns allein die Darstellung bewahrt hat, beweist, dass die pariser Vase den feinsten Werken jener Klasse anzureihen ist. Singulär ist zunächst die Form, mir wenigstens

1) Ich scheide die Sirene aus, die ja eine eingehende Behandlung erfordert und hoffentlich bald durch Weicker erhalten wird.

2) A 439. Höhe 6 cm. Ich verdanke die Zeichnungen der pariser Vasen der kundigen Hand Hrn. Devillards, die Erlaubnis zu ihrer Publication der nie versagenden Liebenswürdigkeit der Herren Pottier und Babelon.

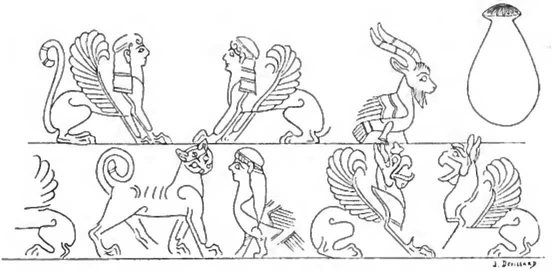


Fig. 2.

nur durch zwei andere Beispiele bekannt.[1]) Sie entspricht im ganzen dem korinthischen Alabastron, das ja der protokorinthischen Kunst eigentlich fremd ist, stellt aber eine ältere Entwicklungsstufe dieser Form dar: der Henkel fehlt und die Mündung ist nicht flach abgeplattet, sondern in scharfer Kante abgeschrägt. Es ist die ursprüngliche Form des Lederbeutels mit umschnürtem Halse und umgelegtem Rande, nach dem sich das Alabastron gebildet hat; und so wurde auch unser kleines Gefäss an einer um seinen Hals gelegten Schnur getragen.

Die Decoration ist sparsam und einfach: an der Mündung Stäbchen in Firnis, am Bauche zwei durch eine Linie getrennte Tierfriese. Die Tiere in ihrer strengen, exacten Stilisirung verraten das Vorbild aus eingelegtem Metall; sie können sich den besten protokorinthischen Werken an die Seite stellen.

Die Greifen (milesischen Typus) und Sphingen in ihrer eigenartigen, zum Sprung bereiten Stellung finden ihr Gegenstück auf Brit. Mus. A 1053 und zwei Lekythen aus der Necropoli del Fusco.[2]) Neu dagegen sind meines Wissens in diesem Kreise der Panther (ich kenne nur protokorinthische Löwen) und die Sirene. Neu und ganz singulär ist endlich der merkwürdige Vogel mit Bockskopf, der in diesem einzigen Beispiel erhalten ist. Seine Flügel, wie die der Sirene, sind geschlossen, nicht stilisirt: es ist charakteristisch für die ältesten Typen griechischer Märchenvögel, dass bei ihnen das Monströse nur in dem einem einfachen Vogelleibe aufgesetzten fremden Kopf besteht, während die gleichzeitigen geflügelten Vierfüssler aufgebogene Flügel zeigen.

1) Not. d. Sc. 1895, 171, Necropoli del Fusco; Brit. Mus. A 1053: Lebensbaum zwischen zwei Greifen. Beide protokorinthisch mit kleinem ösenförmigem Henkel.

2) Not. d. Sc. 1893, 471. 1895, 156. Sphingen auch auf einer im Bostoner Erwerbungsbericht von 1895 citirten Lekythos.

Die Abhängigkeit der protokorinthischen Kunst vom ionischen Osten hat schon Furtwängler (Arch. Ztg. 1883, 158) betont, und die merkwürdige von Cecil Smith (JHS XI, 179) publicirte Lekythos bietet dafür den sichersten Beweis. Ionische Herkunft dürfen wir daher auch unbedenklich dem sonderbaren Mischwesen der pariser Vase zusprechen.

Ganz vereinzelt, wie der Bocksvogel, ist auch ein zweites bisher unbeachtetes Fabeltier, der Vogel mit Hundskopf: und die Vase, welche das einzige mir bekannte Beispiel bietet, ist auch wieder in anderer Beziehung ein Unicum. Es ist ein Deinos aus Caere im Louvre (E 421: Pottier, Vases antiques du Louvre pl. 40 p. 48), mit niederem Fusse ausgestattet, eine ganz singuläre Form: er gehört technisch und stilistisch zu einer Gruppe merkwürdiger Amphoren, die, bisher ganz unbeachtet, von Loeschcke (Athen. Mitth. XIX, 510, 2) mit Recht dem ionisch-italischen Kunstkreise zugewiesen worden sind. Dieselben zeichnen sich durch grosse Friese von Schuppen und Flechtbändern aus, welche in den Firnisgrund gravirt und farbig gefüllt sind, ferner durch eigenartige Tierfriese, die durchaus ionische Typen aufweisen. Der pariser Deinos, das einzige Exemplar dieser Form, bietet die beiden Fig. 1 abgebildeten Fabeltiere: den Vogel mit Hundskopf und ein merkwürdiges Mischwesen aus Hund und Fisch.[1]) Zu letzterem finden wir nun ein Gegenstück in der neuentdeckten tomba dei tori in Corneto, deren Gemälde sicher auf ionische Vorbilder zurückzuführen sind. Durch dieses verwandte Mischwesen wird auch der ganz singuläre Vogel mit Hundskopf gestützt. Pottier hat ihn in seiner Beschreibung der Vase oiseau à tête de griffon genannt: doch scheint er mir durch die breite Schnauze (am Original glaubte ich im Unterkiefer einen Zahn zu erkennen), den dicken Hals und die Stellung des Ohrs durchaus von dem greifenköpfigen Vogel unterschieden und als Hund oder Schakal charakterisirt zu sein. Wir werden ihm seinen bescheidenen Platz in der altgriechischen Fabelwelt nicht rauben dürfen.

Der Gruppe grosser, grober Gefässe, zu denen der pariser Deinos gehört, entsprechen kleinere Vasen feinerer Technik, die mit breiten Bändern kleiner Schuppen und Tierfriesen verziert sind. Es lassen sich hier griechische Originale und italische Nachahmungen scheiden.

Auf dem sorgfältigsten und schönsten Exemplare dieser Gruppe, der Münchener Kleeblattkanne 948[2]), findet sich nun wieder ein seltenes Mischwesen, das sich aus dem Vorderteil einer liegenden bärtigen Sphinx und einem Vogelschwanz zusammensetzt. Die Technik der Vase, der stilisirte Palmbaum zwischen den beiden Mischwesen, der milesische Greifentypus, die

1) Die Vase ist gerade hier sehr abgerieben: doch scheint mir der Leib sicher der eines Fisches, nicht eines Vogels zu sein. Ein verwandtes Wesen ist das Κῆτος der Perseusvase, Mon. X 51.

2) Die Vase ist ganz geschuppt bis auf einen schmalen Tierstreif: stilisirter Palmbaum zwischen zwei der besagten Mischwesen, Greifen milesischen Typus. Am Henkel unten eine in zwei weisse Schwanenhälse auslaufende Palmette. Hellgelber Thon, äusserst sorgfältige Gravirung. Ich hoffe diese ganze Serie bald in weiterem Umfang zu behandeln und verweise indessen auf die ähnliche Kanne Louvre E 347 (Pottier a. a. O. pl. 40), die des Tierstreifs entbehrt.

offenbare Nachahmung bunt eingelegter Metallvorbilder, alles lässt auf ostgriechische Herkunft der Vase schliessen. Und dazu stimmt vortrefflich, dass ein zweites Beispiel des sonderbaren, durch bemalte Vasen sonst nicht bezeugten Mischwesens von einem jener kleinen figürlichen Salbgefässe aus glasirter Fayence geboten wird, deren östliche Herkunft feststeht: es ist die bekannte, in den Athen. Mitth. IV Taf. 19, 1 abgebildete Vase (jetzt Berlin 1289, aus Aegina: ein zweites Exemplar Brit. Mus. A 1237: die Sphinx ist hier bartlos). Ja wir können den Ursprung dieses Wesens im Orient selbst verfolgen, wo es mit Vogelleib, spitzem Flügel, Frauenkopf und Löwenfüssen auftritt (Cylinder im Haag, bei Lajard, Culte de Mithra pl. 30, 3).

Die bisher besprochenen Fabelwesen sind sämtlich seltene und vereinzelte Erscheinungen, die in die griechische Kunst offenbar nie recht Eingang gefunden haben.

Weit häufiger finden sich Vögel mit Löwen- oder Pantherkopf, und zwar, soweit ich das Material überschaue, nur in der korinthischen Keramik: doch würde uns reicheres Material wohl auch für diese Tiere ionische Herkunft beweisen. Der Löwenvogel tritt nur selten auf[1]), während der Panthervogel zum gebräuchlichen Typenschatz korinthischer Vasen gehört. Mit einfachem Vogelleib und geschlossenen Flügeln zeigt ihn eine schöne Colonnette des Louvre (E 627: Pottier, Vases ant. pl. 45), während alle anderen mir bekannten Beispiele die jüngere Gestaltung der flatternden oder aufgebogenen Flügel bieten.[2])

Dieser Typus ist dann aus der korinthischen in die von ihr abhängige altattische Keramik übergegangen, wenn er auch dort nie heimisch wird.[3]) Merkwürdig ist endlich noch die Bildung eines aus zwei Vögeln mit einem gemeinsamen Pantherkopf zusammengesetzten Wesens[4]), ein primitiver Versuch perspectivischer Zeichnung, der sich ebenso an Panthern und Sphingen durchgeführt findet, und zwar bei diesen auch im ionischen Kunstkreise.[5]) Das Vorkommen dieser Bildung ist zugleich ein Beweis, dass der Panthervogel ein fest geprägter und beliebter Typus der archaischen Kunst war.

Weitaus das häufigste der uns hier beschäftigenden Mischwesen ist indessen

1) Aryballoi: Corneto, Mus. Munic. Boston 37 Robinson. Cambridge 34 Gardner. Alabastra: Paris, Musée Guimet. Karlsruhe 64 Winnef. Louvre E 473. Neapel, ohne nr. Schale: Louvre E 55 (Pottier, Vases ant. pl. 42 p. 50). Hahn mit Löwenkopf auf der etrusk. sf. Amphora Neapel 2703.

2) Aryballoi: Berlin 1024. 1081. Louvre A 463 = Salzmann, Nécrop. de Camiros 41, 2. Wien, Hofmus. 188. Alabastra: Brit. Mus. A 1410. 1412. Neapel 97. 113. u. Racc. Cum. Oxford (2 Ex.). Strassburg. Corneto, Mus. Munic. Kothon: Berlin 1110, mit Panthervorderfuss ausser den Vogelbeinen. Napf: Florenz, Vulci-Saal. Italisch-korinthisch sind die Aryballoi Berlin 1231. Louvre E 517, und die Colonnette Louvre E 562.

3) Amphoren: Berlin 1717 = Gerhard, Etr. Camp. Vas. X 4—6: der als Hahn charakterisirte Vogel hat einen Panthervorderfuss, wie auf Berlin 1110.

4) Schlauchkanne: Brit. Mus. A 1352 (Murray JHS II pl. 15, 1). Aryballoi: Würzburg 232. Rouen, Mus. archéol. Salzmann, Nécrop. de Camiros 41, 1 (= Murray a. a. O. 15, 2).

5) Doppelpanther z. B. an der von Dümmler, Röm. Mitth. II taf. 9 publicirten ionischen Amphora, und sonst öfters. Doppelsphinx auf einer ionischen Vase des Fürsten Chigi, die ich nächstens publiciren werde.

der Vogel mit Greifenkopf.[1]) Trotz seiner beträchtlichen Verbreitung ist er bisher kaum beachtet worden. Furtwängler allein hat in Roschers Lexikon I 1762[2]) diese Variante des Greifentypus, die er aus der Greifenprotome entstehen lässt, erwähnt und der korinthischen Kunst zugeschrieben. Indessen ist sie dieser keineswegs allein eigentümlich, wenn auch bei der überwiegenden Zahl der korinthischen Vasen diese die meisten Beispiele des Greifenvogels bieten.

Ehe der Greifenkopf, der ja ursprünglich von einem wirklichen Vogel stammt, zur Bildung eines Ungeheuers verwendet werden konnte, musste natürlich der Typus des Greifen fest geprägt sein. Aber darum ist der Greifenvogel nicht erst auf griechischem Boden unter dem Einfluss der decorativ verwendeten Greifenprotome entstanden, sondern wohl schon im Orient, parallel jener assyrischen Bildung des Greifen, die sich durch Adlerschwanz und -Krallen dem Vogel bereits nähert.[3]) Von diesem Tiere ist der Schritt zum Adler mit Greifenkopf nicht gross, und vielleicht ist der Vogel des Cylinders bei Layard, Discoveries 539 schon ein solcher.

Mit dem Greifen zusammen ist dann der Greifenvogel wohl über Syrien zu den ostgriechischen Ioniern gelangt. Wir besitzen ein wichtiges Uebergangsstück in einem der bekannten gravirten Strausseneier aus dem Polledraragrab in Vulci (Perrot-Chipiez III 857), die ich einem unter stärkstem orientalischen Einfluss arbeitenden ionischen Kolonisten zuschreiben möchte. Da findet sich neben den Greifen, die schon aufgebogene Flügel und von Knopf und Palmette bekrönte Köpfe zeigen, ein Vogel mit geschlossenen Flügeln und offenem, knopflosem Schnabel[4]), den die spitzen, aufgerichteten Ohren und die am Halse herabfallende Locke als Fabelwesen kennzeichnen.

Es ist dies der älteste, strengste Typus des Greifenvogels, der sich unverändert übernommen auf archaischen korinthischen Bronzeblechen in Berlin (Arch. Anz. 1894, 117) wiederfindet; nur sind die Flügel hier aufgebogen.[5]) In die korinthische Keramik hat dieser Typus keinen Eingang gefunden: um so wichtiger ist sein Erscheinen im ionischen Kunstkreise. Die Fig. 3 abgebildete kleine Vase des Cabinet des Médailles (Collection Oppermann 112) ist aufs engste der grossen ionischen Klasse verwandt, auf die zuerst Dümmler (Röm. Mitth. II 171) hingewiesen hat.[6]) Da findet sich nun genau derselbe

1) Furtwängler weist mit Recht die von Aristoph. Ran. 929 für Aischylos bezeugte Bezeichnung γρυπάετος ab: hier sind offenbar Greifenprotomen gemeint.

2) Vgl. Arch. Anz. 1894, 117.

3) Perrot-Chipiez II 75. Lajard, Culte de Mithra 54 B 6. 33, 4. 10; vgl. den assyrischen gefiederten Löwen mit Adlerschwanz, Flügeln, Krallen, der bisweilen auch, genau wie die griechischen Greifen, einen Knopf auf der Stirne trägt: z. B. Layard, Mon. of Nin. II 5.

4) Es ist derselbe Gegensatz in der Stilisirung fabelhafter Vögel und Vierfüssler, den wir oben S. 147 bemerkten.

5) Der entsprechende Greifentypus auf der Chiusiner Elfenbeinciste Monum. X 38[a], den Cylindern der red ware (z. B. Pottier, Vases ant. d. Louvre pl. 37, D 322: Greifenprotromen auf Wagendeichseln ebenda D 295. 296), ionischen Vasen wie Monum. d. Inst. II 18 (doch kommt in dieser Klasse auch der milesische Greifentypus vor); ferner auf der Bronzeciste aus Vetulonia Not. d. Sc. 1887, taf. 18, 1[d].

6) Dass die Form in Ionien heimisch ist, hat Boehlau, Aus ion. u. ital. Nekrop. 145 f. überzeugend ausgeführt, und mit Recht auf ägyptische (Fig. 68) und lydische (Perrot-Chipiez V 905) Vor-

Typus des Greifenvogels, nur mit erhobenen Flügeln: ein zweites Exemplar derselben Vasenklasse, die kleine Münchener Pyxis 1356, bietet auch die gravirte Locke des Strausseneis. Diese Vasen sind freilich selbst jünger als die Masse der korinthischen, aber sie geben einen Typus aus viel früherer Zeit wieder, und sind daher als unsere ältesten Zeugen zu betrachten. Dazu stimmt denn auch das Vorkommen eines ganz analogen Greifenvogels auf der roh gravirten Buccherovase bei Campanari, Vasi di Veio taf. 1, die auf sehr alte ostgriechische Vorbilder zurückgeht.

In der korinthischen Keramik findet sich zunächst der Typus des Greifenkopfes, den in seiner prachtvollsten Entwicklung die olympischen Bronzen zeigen: den Kopf mit drohend weit geöffnetem Schnabel schmückt ein bald runder, bald knospenförmiger Aufsatz, die spitzen Ohren sind nicht selten ähnlich stilisirt: der Einfluss von Metallvorlagen macht sich aufs stärkste geltend. Eine Reihe guter altkorinthischer Gefässe bieten diesen Typus.[1]) Vereinzelt finden sich auch zwei Aufsätze: ich kenne ausser einem Fragmente aus Naukratis (Brit. Mus. B 101: Naukratis II pl. 13, 2), dessen korinthische Herkunft mir nicht feststeht, nur ein sehr schönes Alabastron im Cab. d. Médailles (4766) und eine grosse „anfora a colonette" des Louvre (E 629: Pottier, Vases ant. pl. 46), von der unsere Fig. 4 stammt. Hier sind die Aufsätze schon ganz verkümmert, aber die strenge, archaische Stilisirung hat sich erhalten.

Indessen zeigt die grosse Mehrzahl der erhaltenen Exemplare nicht diesen Typus des Greifenkopfes, sondern einen späteren, für den ältere Beispiele bisher fehlen.[2]) An die Stelle des drohenden Ungeheuers tritt ein friedlicher Vogel mit geschlossenem Schnabel, der sich nur durch die Ohren, Aufsätze und meist aufgebogenen Flügel von den Adlern der korinthischen Vasen unterscheidet. Aber auch dieser Typus ist in Korinth nicht erfunden: er findet sich auf der schönen chalkidischen Colonnette des British Museum[3]), ein doppelt wichtiges Beispiel, da der Greif bisher unter den Tieren chalkidischer

bilder hingewiesen; zu demselben Schlusse führen die in Etrurien gefundenen Exemplare dieser Form, wie Berlin 1678, mit ionischen Ornamentstreifen, 1677, mit einem Fries von Gänsen und Halbkreisen, wie an unserer pariser Vase, zwei Exemplare mit demselben Gänsefries in Bonn und Corneto, u. a. Auch einfach gestreifte Exemplare, wie die samischen, kommen vor. Von dieser Form zu trennen ist eine in der Bildung des Fusses und der Lippe abweichende, deren Beispiele nach Technik und Stil eher dem chalkidisch-attischen Kreise angehören: Berlin 2111 (= Boehlau Fig. 69) —2113. Louvre E 734, 1—6. Mehrere Exemplare in München, ein besonders gutes mit zwei Panthern. Boehlau hat die beiden Formen nicht geschieden.

1) Grosse Alabastra: Wien, Hofmus. 164. 165. Syrakus, Not. d. Sc. 1895, 174. Neapel, Santang. Italisch-korinthisch sind zwei Exemplare in München und in der Sammlung Ruspoli in Cervetri. Kugeliger Aryballos: Brit. Mus. A 1431. Kleeblattkanne: Berlin 1112. Louvre L 165. Dreifuss: Brit. Mus. A 1372. Amphora: Neapel 128.

2) Erwähnt werden muss hier doch der Vogel der bekannten estensischen Situla (Gaz. arch. 1888 pl. 12; ein zweites Exemplar Not. d. Sc. 1888, 355), den man nach Analogie des Greifen auf demselben Gefäss Greifenvogel nennen müsste: der Schnabel ist geschlossen, ohne Ohr oder Knopf, nur die aufgebogenen Flügel kennzeichnen das Fabelwesen.

3) B 15: Fig. 6 nach einer Pause, die ich Hrn. C. Smith verdanke; der Greifenvogel findet sich im Tierfries des Deckels.



Fig. 5.



Fig. 4.

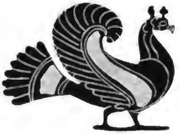


Fig. 6.





Fig. 7.



Fig. 3.

Vasen zu fehlen scheint. Der gleiche Typus, mit einem knopfartigen Aufsatz, kehrt dann, in meist flüchtiger Ausführung, auf einer Reihe später korinthischer Gefässe wieder.[1]) Häufiger noch sind zwei Aufsätze, die bei späten und flüchtigen Exemplaren oft ganz wie die Ohren gebildet sind. Auch hier können wir den Ursprung des Typus über Korinth hinaus verfolgen: wir finden ihn in seiner schönsten Stilisirung, mit gravirten Locken und flatternden Flügeln, auf einer kyrenäischen Schale des Louvre (Fig. 8: E 695; vgl. Pottier BCH XVII 237). Auf einer andern Schale derselben Klasse (Brit. Mus. B 4: Naukratis I pl. 6) erscheinen Greifenvögel mit einem und zwei Knöpfen nebeneinander.

Dieser letztere Typus ist in der korinthischen Keramik weit verbreitet. Den strengen Greifenköpfen mit offenem Schnabel nähert sich noch das archaische Alabastron Brit. Mus. A 1400: aber die allermeisten Beispiele gehören dem entwickelten und späten korinthischen Stile an. Besonders häufig sind die Greifenvögel auf den grossen, figurenreichen Colonnetten verwendet, als Schmuck der Henkelplatten oder die Schulterbilder trennend unter den Henkeln. Ein gutes Exemplar gibt Fig. 5.[2]) Und ganz vereinzelte Beispiele finden sich noch auf attisch-korinthischen Vasen.[3])

Es bleibt endlich noch ein Typus, der zwar altorientalischen Ursprungs ist[4]), aber in Griechenland erst auf spätkorinthischen Vasen aufzutreten scheint: der Greifenkopf trägt statt der Knöpfe ein federartiges Büschel. Fig. 7 stammt von der Colonnette Louvre E 625.[5]) Wichtig ist nun, dass sich derselbe, dem Pfauen ähnliche Typus auf einer sf. Amphora in Würzburg (313 Url.; Micali, Storia 77) findet; denn diese Vase gehört zu einer Klasse, deren Herkunft allem Anschein nach in Ionien zu suchen ist (Karo JHS XIX 151).

Also auch hier werden wir wieder nach Osten gewiesen. Dazu stimmt es denn auch, dass die vereinzelten späten Beispiele des Greifenvogels von ionischer Kunst abhängig sind: so der im Compte rendu 1870/1 pl. 6, 18 publicirte südrussische Goldring (Greifenkopf mit offenem Schnabel und Kamm) und der ähnliche Typus einer spätetruskischen Vase (Mon. d. Inst. XI 4/5). Sobald die attische Kunst die Führung übernimmt, verschwinden die Fabel-

---

1) Schalen: Berlin 991 (= Wilisch, Altkorinth. Thonindustr. Fig. 38) — 995. Louvre E 547. Pyxis: Sèvres 8179. Abgeplattete Kanne; Florenz Sala IX, vitr. 3. Berlin 1132. 1133. Colonnette: Louvre E 617. Aryballoi: Berlin 1090 (= Roscher 1762). Bull. d. comm. d. ant. d. Sicil. nr. 5, tav. 4, 4ª. Skyphos: Louvre L 133. Omphalosschale: Louvre L 156.

2) Von Louvre E 636 (Pottier, Vases ant. pl. 49): andere Beispiele E 591. 621 (Pottier pl. 44). 624. 626. Brit. Mus. B 43. Florenz Sala IX, vitr. 3. Abgeplattete Kleeblattkanne: Brit. Mus. A 1361. Wien, Hofmus. 173. Schale: Wien 108 Masner. Pyxis: Brit. Mus. A 1370. Strassburg. Späte rotthonige Amphora: Brit. Mus. B 19. Alabastron Brit. Mus. A 1400.

3) Schale: Brit. Mus. B 383. Amphora: Louvre E 724. Alabastron: Brit. Mus. A 1365. Kleeblattkanne: Brit. Mus. A 1411.

4) Vgl. das altsyrische Bronzerelief bei Longpérier, Musée Napol. 31, 4, und die von Furtwängler bei Roscher 1743 ff. behandelten Greifentypen.

5) Fragment einer zweiten in Aachen (A. Koerte, Arch. Anz. 1890, 160). Schalen: Brit. Mus. B 9. 10.

wesen, soweit nicht mythologische Bedeutung ihr Dasein rettet. Eine Ausnahme bildet der Hippalektryon, der Hahn[1]) mit Pferdekopf und -vorderbeinen, der, so viel ich weiss, nur in attischer Kunst zu finden ist. Dass auch dieses Wesen aus der decorativen Kunst des Orients stammt, lehrt Aristoph. Ran. 938: ἱππαλεκτρυόνας . . . ἃν τοῖσι παραπετάσμασιν τοῖς Μηδικοῖς γράφουσιν. Doch fehlt es bisher in der ionischen und korinthischen Kunst an Beispielen des Hippalektryon, während er, meist einen Mann auf dem Rücken tragend, auf entwickelt sf. und streng rf. Vasen nicht selten ist.[2])

Die übrigen Fabelwesen können wir nicht über die Mitte des 6. Jahrhunderts hinab verfolgen. Im Osten, woher sie gekommen, werden sie fortgelebt haben, und ausgiebigere Erforschung Kleinasiens wird auch diese Lücke unserer Kenntnis griechischer Kunstentwicklung ausfüllen. Sie wird uns auch die Uebergänge zur byzantinischen Kunst erschliessen, in welcher die Fabelwesen, wie so viele altgriechische Typen, in verjüngter Gestalt erstehen.

1) Wie auch der Panthervogel in Attika Hahnenleib zeigt. Vogelleib mit Pferdekopf ohne Vorderfüsse auf einem korinthischen Aryballos in Bonn.

2) Das älteste mir bekannte Beispiel auf einer attisch-korinth. Amphora in Bonn (Loeschcke, Ath. Mitth. XXII 263). Mit Reiter z. B. München 86 (sf. Amphora), Berlin 1770 (Schale des Xenokles: Gerhard, Trinkschal. I 5), Athen 335 Collign. (sf. Lekythos: Heydemann, Gr. Vasenb. VIII 4 = Roscher 2663). Louvre F 100. 104 (Amphoren d. Nikosthenes, Klein nr. 14. 15). Brit. Mus. B 433 (sf. Schale). Marmorstatuette aus dem Perserschutt, Daremberg-Saglio fig. 3839. Zwei Bleimarken in Athen, Mon. VIII 52, nr. 446. 458. – Der ganz vereinzelte Eselsvogel auf dem rf. Kännchen Karlsruhe 214 und der Phallosvogel auf dem weissgr. Napf Berlin 2095 und der rf. Pyxis Benndorf, Griech. Sic. Vas. 12, 4 (eine zweite in Bonn) haben mit den alten orientalischen Fabelwesen nichts mehr zu thun. Ebenso übergehe ich vereinzelte auf etruskischem Boden auftretende Bildungen, wie den dreiköpfigen Vogel einer etrusk. sf. Amphora in Corneto (Mus. Munic.), den hasenköpfigen einer Amphora gleichen Stils in Orvieto (Mus. Faina), den Vogel mit vier Flügeln auf einem italisch-korinthischen Alabastron in München, den stierköpfigen altitalischer Bronzen (Brit. Mus. 345. 347. 348 Walters = Archaeologia XXXVI pl. 27).



Fig. 8.



Relief im vaticanischen Museum (Belvedere).

Zum griechischen Kultus.

Von Otto Kern.

I.

Wolfgang Helbig hat in seinem Werke über das homerische Epos (2. Auflage S. 423) das Wenige zusammengestellt, was wir über den Götterkult aus den homerischen Gedichten lernen. Mit Recht hat er auf das Bild der Pallas Athene in Troia als auf das einzige wirkliche Kultbild hingewiesen, welches das homerische Epos erwähnt, und dieses 'entschieden' als ein Sitzbild gedeutet. Dem gegenüber hat W. Reichel in seiner anregenden und weite Ausblicke eröffnenden Studie Ueber Vorhellenische Götterkulte behauptet, dass von einem Kultbilde der troischen Athene im Buche Z nichts zu lesen stehe, und dass die mangelhafte Beschreibung desselben sich einfach daraus erkläre, dass ein Kultbild in dem Tempel der Athene überhaupt nicht vorhanden gewesen wäre und dort nur ein leerer Thron gestanden habe, dessen Sitz Theano mit dem Peplos bedeckt habe: so hätte die Priesterin das Gewand 'mittelbar in den Schooss der unsichtbar gegenwärtigen Göttin' gelegt. Gegen diese Auffassung Reichels erheben sich gegründete Bedenken. Wer die Worte des Dichters unbefangen interpretiert, kann in ihnen nicht die geringste Andeutung auf den Thronkultus finden, mit dem Reichel die Entwickelung der griechischen Religion beginnen lässt. Wenn Theano den Peplos Ἀθηναίης ἐπὶ γούνασιν ἠυκόμοιο legt, müssen wir dem Dichter schon glauben, dass im Tempel der Athene zu Ilion ein Sitzbild der Göttin stand, dessen Schooss die troische Königin durch die Hand der Priesterin mit einem neuen Prachtgewand schmücken lässt. Mit Helbig werden wir es bedauern, dass der Dichter bei der Beschreibung dieses Kultbildes gar so wortkarg ist. Aber deshalb, weil wir unserer Empfindung nach und vielleicht noch mehr unseres antiquarischen Interesses wegen die Details der Beschreibung vermissen, dürfen wir nimmermehr die Zuflucht zu einer symbolischen Ausdeutung nehmen, zu der uns sonst keine andere Stelle des Epos irgendwie nötigt. Die Menschen, an die sich die Dichter des Epos zuerst gewandt haben, sind gewiss nicht enttäuscht gewesen, als sie jene Verse hörten, und haben gewiss nicht das Fehlen einer

genaueren Beschreibung bedauert; sondern sie konnten sich ohne allzuviel eigenes Zuthun nach den Worten des Dichters die Kultscene und ihren Mittelpunkt, das Sitzbild der Athene in ihrem Tempel vorstellen.

Aber Reichels Auffassung dieser Iliasstelle hängt eng mit seinen mykenischen Studien zusammen. Aus den mykenischen Funden will er uns homerische Kultur und homerische Kunst lebendig machen, und Niemand wird leugnen, dass ihm dies in vielen Fällen in überraschender Weise gelungen ist. Er hat das auch hier versucht, indem er die Darstellung eines in Mykene gefundenen Goldringes für die Erklärung jener Iliasscene verwertet. Ist es nun aber unmöglich, in den Worten des Dichters jenen Sinn zu finden, den Reichel in ihm sucht, so sind auch schon allein gegen die Folgerungen, die sich für ihn aus der Darstellung des Goldringes ergeben, Bedenken zu erheben. Die Darstellung des in Mykene gefundenen, gravierten Goldringes ist seit dem Jahre 1893, als ihn Chr. Tsundas zum ersten Male in seinem Buch über Mykene veröffentlichte, allgemeiner bekannt. Reichel hat ihn nach einer Zeichnung E. Gilliérons in seiner Schrift unter Fig. 1 von neuem veröffentlicht [s. auch oben S. 72 Fig. 3]. Ich habe das Original vor kurzem in Athen wieder genauer betrachten können und ich stimme Reichel darin vollkommen zu, dass der Gegenstand, dem die drei Frauen adorierend nahen, weder ein Altar noch ein Tempel ist, sondern sicher ein Thron. Nur kann ich die weiteren Folgerungen nicht billigen. Reichel sieht in diesem 'leeren Götterthron' den Sitz eines Gottes, der von den Mykenäern als unsichtbares Wesen verehrt ist. Seine reiche Monumentenkenntnis gestattet es ihm eine ganze Reihe solcher leeren Götterthrone auch aus den Religionen anderer alter Völker zusammenzustellen, und jüngst hat er ihr noch in der Festschrift für O. Benndorf S. 63 den sogenannten Thron des Xerxes auf den Kerata bei Megara hinzugefügt. Aber mir scheint es sicherer, zunächst bei den alten Mykenäern zu bleiben und namentlich nicht Monumente zu verwenden, von deren Datierung wir auch heut noch sehr wenig wissen. Denn der Architekt, der Felseinarbeitungen, wie es diese Felsthrone sind, sicher datieren kann, ist bisher noch nicht gefunden. Reichel hat selbst den rechten Weg gewiesen, ihn dann aber nach längerem Bedenken verlassen. Schon aus den Schliemannschen Ausgrabungen sind kleine Thonmodelle von leeren Lehnsesseln bekannt, die in Gräbern in Mykenai und Tiryns gefunden sind und deren Zahl dann durch ähnliche aus Menidhi und Nauplia vermehrt ist. Reichel weist sie mit Recht dem Totenkult zu und verspricht ein weiteres Eingehen im Verfolg seiner Studien. Diese kleinen Modelle, wie sie in jenen Gräbern gefunden sind, scheinen mir keiner anderen Deutung fähig zu sein, als dass sie dem Toten mitgegeben sind als Abbild des Sitzes, dessen er sich im Leben bediente, und auf dem er nach der Vorstellung der Seinen auch noch nach dem Tode zu thronen schien. Die altspartanischen Reliefs geben uns hiefür die beste Analogie. Die kleinen Thonmodelle aber weisen uns die Richtung, in der wir die Deutung jenes Throns, dem die drei Frauen anbetend nahen, zu suchen haben. Der leere Thron ist demnach nicht der Sitz eines unsichtbar verehrten Gottes, sondern der Thron des gestorbenen Fürsten, den die hinter-

bliebenen Frauen mit Zweigen schmücken. Mir scheint diese Auffassung zu allem zu stimmen, was wir von dem Kultus der sogen. mykenischen Zeit bisher erfahren haben, zu dem mit grosser Pracht damals gefeierten Ahnenkultus. In dem gewaltigen Kuppelraume, an den die kleine Grabkammer angrenzte, die die irdischen Reste der gestorbenen Anakten barg, versammelten sich die Mykenäer zum Gedächtnisfest. Hier mag der leere Thron gestanden haben, auf dem der Geist des Toten gegenwärtig gedacht wurde. So also führt uns Reichels richtige archäologische Deutung nicht in das Dunkel des mykenischen Götterdienstes, aus dem ein Lichtstrahl von intensiver Helle jetzt hervorbräche, sondern sie giebt uns einen wertvollen Beitrag zu dem Ahnenkult der Mykenäer.

II.

Wer die östliche thessalische Ebene durchwandert, dem fallen fast überall kleinere Erdhügel auf, oft in geringen Abständen von einander entfernt. Dass es von Menschenhand geformte Hügel sind, bestreitet heut Niemand. Hypothesen über ihre Bestimmung giebt es genug, und Jeder hört von solchen eine ganze Anzahl, wenn er im Eisenbahnwagen von Volo nach Larisa fährt. Ich will mich auf die Widerlegung der bisher vorhandenen nicht einlassen. Feststehen scheint nur, dass es schwerlich sämmtlich Gräber sind, und dass es nicht erlaubt ist, zur Erklärung dieser Tumuli das von Heuzey, Le mont Olympe et l'Acarnanie S. 172 (pl. II) beschriebene, aus hellenistischer Zeit stammende Grab bei Pydna heranzuziehen. Lolling hat an Warten zu strategischem Zwecke gedacht und damit die in Thessalien von den Einheimischen vertretene Ansicht wiedergegeben. Aber man sieht nicht recht ein, wie diese oft garnicht weit von einander abstehenden Hügel strategisch verwendbar waren. Ich möchte also die Erklärung derselben in einer ganz anderen Richtung suchen.

Ed. Meyer und C. Robert haben die alte Prellersche Erklärung, dass Hermes als der Gott vom Steinhaufen aufzufassen ist, wieder zu Ehren gebracht. Der Gott Hermes war ursprünglich ein Steinfetisch, der aus dem Steinhaufen, der als Wegzeichen namentlich an den Kreuzungspunkten der Strassen lag, emporragte. Auch Thessalien wird einen solchen alten Wegegott verehrt haben. Wie stark hier später der Kult des Hermes war, lehren namentlich die Grabsteine von Larisa, auf denen unten sehr oft eine Herme in Relief eingemeisselt ist mit inschriftlicher Bezeichnung als Ἑρμάης χθόνιος. Wer nun bedenkt, dass die östliche thessalische Ebene noch heut ein an Steinen ausserordentlich armes Land ist, der kann sich nicht wundern, dass der Wegegott hier nicht wie anderwärts im Steinhaufen verehrt wurde, sondern dass das Mal, in dem man ihn verehrte, aus einem niedrigen Erdhügel bestand. So möchte ich jene merkwürdigen Erdhügel für die Zeugen eines sehr alten Kultus des Wegegottes halten.

III.

In seinem nachgelassenen Werk 'Aus Lydien' hat K. Buresch die Religionsgeschichte Kleinasiens in vielen Einzelheiten kräftig gefördert, wie das auch A. Körte in den Göttinger Gelehrten Anzeigen 1898 S. 961 bereitwilligst anerkannt hat. Es ist in der That erstaunlich zu sehen, wieviel wichtige Aufschlüsse er über die kleinasiatischen Gottesdienste der späteren Zeit aus dem wüsten Inschriftenmaterial gewonnen hat. Ich rechne dazu auch seine Ausführungen über ἄππας, zu denen ich einen kleinen Baustein fügen möchte. Buresch hat auf S. 130 f. vortrefflich über den altgriechischen Popen gehandelt, der dem modernen Papas ganz genau entspricht. Mit Recht hat er darauf hingewiesen, dass in einer von Ramsay Americain Journal of archaeol. IV (1888) S. 278 veröffentlichten Ehreninschrift des δῆμος Θιουντέων für eine als φράτρα bezeichnete Kultgenossenschaft das dem Zeuxis beigegebene Wort ἄππας nicht mit dem Herausgeber als Beiname desselben, sondern als Bezeichnung seiner Stellung als eines Kultbeamten aufzufassen ist. In der Mysteninschrift von Magnesia am Maiandros (Inschriften von Magnesia Nr. 117) wird neben dem blossen ἄππας auch ein ἄππας Διονύσου erwähnt, an den Buresch auch sofort erinnert hat. Er hätte noch ein anderes Zeugnis anführen können, das in seiner Bedeutung noch nicht erkannt zu sein scheint.

Seit dem Jahre 1882 befindet sich im Berliner Museum ein aus Hierapolis in Phrygien stammendes Relief, das in Conze's Verzeichnis der antiken Skulpturen unter Nr. 953 beschrieben und abgebildet ist. Dasselbe stellt drei Jünglinge dar, deren jeder einen Hammer auf der rechten Schulter trägt. Von dem vierten ist links noch ein geringer Rest kenntlich. Um den Hals tragen alle einen dicken Ring. Bekleidet sind sie mit einem einfachen Schurz. Der obere Rand des links gebrochenen Steines trägt die Inschrift: '. . . . c Φιλούμενος, darunter 'Αππᾶς'. Conze hat ΑΠΠΑC als Eigennamen aufgefasst, und ihm sind F. Winter und W. Judeich in den Altertümern von Hierapolis S. 66 und S. 76 Nr. 29 gefolgt. Judeich verweist dabei noch auf Nr. 94 seiner Sammlung, die wir aber für unseren Zweck streichen müssen, da die von ihm gegebene Ergänzung sehr unsicher ist und sie im Falle ihrer Richtigkeit nur die auch von Buresch nicht bestrittene Thatsache bewiese, dass 'Αππᾶς in kleinasiatischen Inschriften auch als Eigenname vorkommt. Dasselbe gilt von Nr. 114 der Judeich'schen Sammlung, wo mir die Ergänzung besonders unwahrscheinlich ist.

In der magnetischen Inschrift finden wir den ἄππας als Kultbeamten im Mysteriendienst des Dionysos. Auch bei der φράτρα der Thiunteer wird man an eine mystische Kultgenossenschaft denken mögen. In denselben Kreis führt die Darstellung des Berliner Reliefs; denn, obwohl in der Arch. Ztg. 1883 S. 94 vor einer 'vorschnellen mythischen Deutung' gewarnt wird, kann es nicht zweifelhaft sein, dass mit den einen Hammer schulternden Göttern die Kabiren gemeint sind. Es genügt dafür heut an die Münzen von Thessalonike, die in den Beiträgen zur Geschichte der griechischen Philosophie und Religion

S. 105 erwähnte Bronce in Rumeli-Hissar und den pergamenischen Altarfries zu erinnern. Von besonderer Bedeutung ist der Ring, weil man versucht ist trotz Lobecks Warnung im Aglaophamus II 1294 der *Samothracia ferrea* des Lucretius zu gedenken (vgl. Archäol. Anzeiger 1893 S. 130).

So führt uns das Relief aus Hierapolis zum Kult der Kabiren, den wir in Kleinasien auch sonst vertreten finden z. B. in Pergamon und Milet (Preller-Robert Gr. M. I[4] S. 859). Ich glaube ihn nun auch noch für die Umgegend von Magnesia am Maiandros nachweisen zu können.

In dem etwa zwei Stunden südöstlich von Magnesia gelegenen elenden Dorfe Üzümlü ist ein von mir vergebens gesuchtes Ehrendecret für den Arzt Τιβέριος Κλαύδιος Τύραννος (Nr. 113 der Inschriftsammlung) gefunden worden, das ein besonderes Interesse durch die Erwähnung der κώμη Καδυίη beansprucht, die H. Kiepert auf Grund dieser zuerst im Bulletin de corresp. hellén. XII (1888) S. 328 veröffentlichten Inschrift wohl mit Recht bei Üzümlü angesetzt hat. Hier habe ich im Hofe des Sari Ibraham am 3. December 1893 ein Relief aus weissem Marmor gesehen, das leider zum Teil stark zerstört ist, weil es offenbar einmal als Brunnentrog gedient hat, worauf ein grosses Loch in der Mitte hinweist. Es ist 0,68 m hoch, 1,23 breit, 0,32 dick. Ich erkannte die Reste von fünf Gestalten, die sämmtlich nach links schreiten. Die vier rechts stehenden tragen alle einen rechts geschulterten Hammer. Nur der links stehende, keinen Hammer tragende Mann scheint bekleidet zu sein. Sollte das nicht der ἄππας sein? Das Relief aber darf jedenfalls als Zeugnis für den Kabirenkult in der Umgegend von Magnesia und als gute Parallele zu dem Relief aus Hierapolis gelten.

Iasios.

Von Gangolf Kieseritzky.

Hochverehrter Freund,

Als Sie Ihre so bedeutende und erfolgreiche wissenschaftliche Thätigkeit begannen, standen noch die griechischen bemalten Vasen mit ihren so mannigfaltigen Darstellungen im Vordergrund des Interesses; Etrurien fuhr noch fort, seine reichen Vasenschätze darzubringen; dabei stand noch aus früheren Ausgrabungen so vieles zu Gebote von Vasen, an denen man seinen Scharfsinn und seine Combinationsgabe versuchen konnte. Aber parallel mit unseren steigenden Erfolgen in der Vasenerklärung ging eine andere, betrübliche Erscheinung: es kamen immer seltener Vasen mit neuen, bedeutenden Darstellungen ans Tageslicht; die Hauptfundstätten hatten eben ihren ganzen Reichthum schon hergegeben. Wir lernten uns bescheiden und haben nun unseren Vasenvorrath von anderen Gesichtspunkten her, nach Stil, nach Werkstatt u. s. w. zu untersuchen begonnen; sind dabei schliesslich sogar bis zu bäurischem Thongeschirr herabgestiegen. Um so grösser ist nun die Freude, wenn wir doch wieder von Zeit zu Zeit zu einer Vase kommen, die uns im Reflex der grossen Kunst eine neue Darstellung bietet und uns durch die Aufgabe, die sie uns stellt, wieder in die Zeit zurückversetzt, als wir Vasen interpretiren lernten. Darum glaube ich auf Ihre Nachsicht rechnen zu dürfen, wenn ich mich zu Ihrem Festtage Ihnen nur mit einem Vasenfragment nahe; doch ist es ein solches, das zwei gute Eigenschaften an sich hat: einmal liegt hier der sehr seltene Fall vor, dass auf einem Bruchstücke uns gerade die Hauptsache der Darstellung in die Hände kommt, und dann zweitens haben wir hier die erste bildliche Darstellung eines uns bisher nur aus der Literatur bekannten Mythus vor uns.

Das Fragment, welches sich aus acht Stücken zusammensetzen liess, stammt von einem grossen attischen rf. Krater aus der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr.; man fand es im Jahre 1889 bei den Ausgrabungen in Chersonnesos auf der taurischen Halbinsel. Es ist 0,192 lang, 0,105 breit und zeigt rechts ein von einer Hacke bei der Ausgrabung geschlagenes Loch, das eben alle Brüche hier verursacht hat; die Aussenränder sind von einem weissen Ueberzug bedeckt, woraus zu schliessen ist, dass von dem uns vorliegenden Stücke bei der Ausgrabung nichts verloren gegangen ist. Es befindet sich jetzt in der Kaiserlichen Ermitage.



Die Darstellung zeigt uns ein Hügelland mit dazwischen aufsprossenden Oelzweigen mit weissen Früchten, in dessen Vordergrunde wir einen bis etwas unterhalb des Gürtels erhaltenen jungen Mann in orientalischer Tracht vorwärts eilen sehen, voll Schreck beide Arme erhebend und den Kopf mit ängstlichem Ausdruck nach oben links wendend, als käme ihm von dort das Verderben. Links etwas seitwärts über ihm steht von einem Hügel halb verdeckt ein Gespann n. l., von Nike geführt; rechts oben aber sitzt n. l. auf einer Bodenwelle ein bärtiger Gott, ernst auf das vor seinen Augen sich abspielende Drama herabschauend; auf seiner linken Schulter liegt ein voller Frauenarm mit weissem Armband, ein Rest der nicht erhalten gebliebenen Frau, die neben ihm sass und als ihm zugehörend durch die vertrauliche Armhaltung bezeichnet wird. — Der Gott, so dürfen wir ihn nennen, da auf Vasen dieser Art und Zeit so häufig über der Handlung eine Reihe zuschauender Götter dargestellt ist, stützt sich mit der linken Hand auf den Boden auf und ist bekleidet mit einem Mantel, der die Beine von den Hüften abwärts umhüllt, den Oberkörper aber frei lässt; das rechte Bein ist aufgestützt; der rechte Ellenbogen ruht darauf, wobei die Hand einen langen Stab umfasst hält, dessen oberes Ende mit der oberen Hälfte des Kopfes des Gottes abgebrochen ist, so dass wir nicht sagen können, ob hier ein Scepter oder ein Dreizack dargestellt war; die bis zum Nabel herabsteigende Behaarung der Brust des Gottes ist durch braune Pünktchen wiedergegeben; ferner zeigt der Körper gelben glänzenden Innencontur, der theilweise braun aufgehöht ist. — Bei der Nike ist ebenfalls beim Abbrechen des Kraterrandes die obere Hälfte des Kopfes verloren gegangen, ebenso wie die Köpfe der Pferde, so dass nur ein Stück von einem Pferdehals übrig geblieben ist; die Göttin hält, vorwärts gebeugt auf dem Wagen stehend, mit beiden Händen die Zügel, dabei in der Rechten noch die Peitsche;

sie ist gekleidet in einen langen feingefältelten Chiton, der kurze Halbärmel hat und gegürtet ist; ausserdem laufen Achselbänder über ihre Schultern auf den Rücken; geschmückt ist sie mit weissem Perlenhalsband und weissem Ohrgehänge. — Vor dem Hügel, hinter dem Nike hält, stand ein Geräth oder eine Basis, von der nur eine Ecke sich erhalten hat; zu wenig, um eine Erklärung hervorrufen zu können. — Der junge Mann im Vordergrunde ist bekleidet mit einem reich gewirkten, ärmellosen gegürteten Rock, auf dessen schwarzer Vorderbahn weisse Ornamente aufgesetzt sind; darunter trägt er ein reich ornamentirtes Untergewand mit langen, engen Aermeln (deren Strahlenornament der Künstler vergessen hat am rechten Arm schwarz auszufüllen), einen bunten Mantel, der, vorn am Halse geknüpft, längs des Rückens herabhängt; auf dem Kopfe hat er die phrygische Mütze, die nicht blos aussen, sondern auch auf dem umgeschlagenen Rand mit weissen Flocken geziert ist.

Suchen wir jetzt diese Darstellung aus einem Mythus zu erklären, so würde uns das kaum überzeugend gelingen, wenn nicht das gute Glück über dem Kopfe des jungen Mannes die in ursprünglich weisser Farbe aufgetragene Inschrift **ΙΑΣΣΟΣ** erhalten hätte. Es ist eine Nebenform des Names Iasios, entstanden durch Assimilation des Jod. Damit befinden wir uns gleich auf einem Boden, der uns durch die lichtvolle Darstellung Robert's in der neuen Auflage von Preller's Griech. Mythologie I S. 776 ff. 854 ff. zu einem sicheren geworden ist. Iasios oder Iasion (vgl. die Stellen bei Roscher s. v.), aus einem Dämon des befruchtenden Regens im späteren Mythus zu einem Heros, dem ersten Säemann, geworden, verbindet sich der Demeter auf dreimal geackertem Saatfeld in Liebe; die Göttin gebiert ihm den Plutos; Iasios selbst aber wird aus Neid von Zeus mit einem Blitzstrahl erschlagen. So bei Homer Od. 5, 125 ff. und Hesiod theog. 969 ff.; an der letzteren Stelle wird als Local des Mythus Kreta angegeben, was uns auch die orientalische Tracht bei Iasios verständlich macht und auf die Herkunft des Mythus schliessen lässt.

Die Darstellung dieser Rache des Zeus ist es, die wir auf unserer Vasenscherbe aus der angstvollen Geberde des Iasios erschliessen, wenn sich auch Zeus selbst nicht mehr erhalten hat. Der Göttervater war auf seinem von Nike gelenktem Gespanne gekommen, abgestiegen und stand wohl da, im Begriffe einen Blitz auf den in tödlichem Schrecken aufblickenden und fliehenden Iasios zu schleudern. Von den Personen, die diesem Drama anwohnten und unter denen Demeter und Plutos natürlich nicht gefehlt haben werden, hat sich oben nur noch der auf Kreta hochverehrte Poseidon und ein Rest der auf ihn sich lehnenden Amphitrite erhalten; da die Spitze des Stabes abgebrochen, also absolute Sicherheit über die Benennung nicht zu gewinnen ist, so könnte man ja auch an Hades und Persephone denken; doch ist mir nicht erinnerlich, diese beiden im Typenvorrath der antiken Kunst in so innigem Verein dargestellt gefunden zu haben. — Links, etwas unterhalb des Pferdehalses vom Gespann der Nike, hat sich noch das Ende eines Namens .... **ΣΟΣ** erhalten, dessen vorderer Theil fortgebrochen ist; ich kann das nur registriren, ohne den werthlosen Versuch einer Ergänzung unternehmen zu wollen; hinweisen möchte

ich aber doch auf die derselben Zeit und Stilrichtung wie unser Krater angehörige Oinochoe mit Goldschmuck aus Athen, jetzt in Berlin, El. céram. I, 97 = Stackelberg, Gräber d. Hell. Taf. XVII (Furtwängler, Berliner Vasenkatalog n. 2661), wo vor und hinter der Nike, die mit ihrer Quadriga die Mitte einnimmt, Chrysos und Plutos, alle inschriftlich bezeichnet, stehen.

Unser Krater gehörte den grossen Prachtvasen an, deren Stil als der „schöne" bezeichnet wird, und die ja wohl richtig an das Ende des fünften Jahrhunderts gesetzt werden; es genügt, wenn ich als bekanntestes Beispiel den schönen Krater mit Erichthoniosgeburt aus der Casuccinischen Sammlung in Chiusi, Mon. d. Inst. III, 30 = El. céram. I. 85ª, anführe, der unserem Fragment zudem in der Ausführung sehr nahe steht; für weitere Beispiele verweise ich auf Milchhöfers vortrefflichen Aufsatz „zur jüngeren attischen Vasenmalerei" im Jahrb. des k. Arch. Inst. 1894 S. 57 ff.[1]) — Aus derselben Werkstatt aber, und in den Massen wohl ziemlich übereinstimmend — der Radius beider Vasen ist der gleiche — ist der schöne im Jouz-Oba-Tumulus bei Kertsch gefundene Krater mit dem Parisurtheil (hoch 0,49), Stephani im Compte-Rendu 1861, Taf. 3. 4 = Vasencatalog d. k. Ermitage n. 1807. Von diesem möchte man glauben, er sei von demselben Meister gemalt wie die Scherbe, so verwandt sind die beiden in der Linienführung und der Malweise. Auch noch in anderer Weise treffen diese beiden Vasen zusammen: wie dort auf der Rückseite eine bis jetzt noch einzig dastehende Darstellung des Besuches des Dionysos bei Apollon in Delphi gemalt ist, so haben wir auf unserer Scherbe ebenfalls die erste und noch einzige Darstellung des Mythos von Iasios; es scheint, unser Künstler war nicht blos, wie der Krater zeigt, als Maler hervorragend, sondern er suchte auch das Stoffgebiet der Vasenmalerei zu erweitern, indem er hier noch nicht verwendete Mythen in dieselbe einführte. Um so mehr ist es zu bedauern, dass uns von seinem zweiten Werk nur eine Scherbe erhalten geblieben ist; man würde einen solchen Künstler gern näher kennen lernen.

Vielleicht ist das Glück gnädig und bescheert uns noch einmal die fehlenden Theile des Kraters, damit ich Ihnen, hochverehrter Freund, zum siebzigsten Geburtstage das heutige Fragment gegen die ganze Vase eintauschen kann. Q. F. F. F. Q. S.

1) Im angeführten Aufsatze, S. 77, verwendet Milchhöfer den angeblich aus dem Koul-Oba-Tumulus stammenden goldenen Hirsch zur Datirung; dies nach dem Vorgange von Herrn Furtwängler, für den dieser die Basis zur Datirung des Goldfundes von Vettersfelde geworden war, da der Hirsch in einem Grabe unter dem Fussboden der Koul-Oba-Grabkammer gefunden sein sollte, also sich durch die Koul-Oba-Sachen datiren liesse. Im Jahre 1875 ist der Koul-Oba-Tumulus wieder aufgegraben worden, um das Vorhandensein dieses Grabes zu constatiren, Compte-Rendu 1875 p. XXXI: 'Bien que l'on eût constaté dans le sol pierreux plusieurs fosses, ni dans ces dernières, ni nulle part en dehors des murs du monument l'on n'a trouvé aucun indice de sépultures.' Mir ist auch nicht erinnerlich in Hunderten von Fundberichten eine Notiz darüber gefunden zu haben, dass eine ähnliche Anomalie, wie die Gründung eines Tumulus über einem älteren Grabe bei unseren Tumuli sollte vorgekommen sein. Der Hirsch ist später angekauft worden und nur nach Angaben des Verkäufers, der wohl einen höheren Preis zu erzielen hoffte, wenn er als Fundort Koul-Oba angab, unter die Sachen dieses Tumulus gerathen: er gehört in einen ganz anderen Kulturkreis hinein, über den wohl einmal zu sprechen sein wird.

Theseus, zum Herakles umgewandelt, vor Minos auf einem etruskischen Spiegel.

Von G. Körte.

Der nebenstehend abgebildete, bis auf den abgebrochenen Zapfen oder Griff wohlerhaltene Spiegel stammt aus dem Faliskergebiet, der Umgegend von Cività Castellana. Durch Wolfgang Helbig's oft bewährte Güte erhielt ich im Jahre 1897 die dieser Abbildung zu Grunde liegende Zeichnung für den Apparat des Spiegelwerkes. Die, für diese Denkmälerklasse wenigstens, neue Darstellung und die merkwürdige Veränderung, die sie durch den etruskischen Künstler erfahren hat, machen den Spiegel zu einem der interessantesten und methodisch wichtigsten der ganzen Gattung und rechtfertigen eine ausführlichere Behandlung. Mit der bereitwillig ertheilten Genehmigung der Centraldirection unseres archäologischen Institutes lege ich die folgenden Bemerkungen wiederum demjenigen Gelehrten als Festgabe vor, welchem ich wie die erste Kenntniss des seltenen Stückes so überhaupt für meine Studien auf italischem Boden die entscheidensten Anregungen und die liebenswürdigste Förderung zu danken habe.

Der für die eigentliche Darstellung bestimmte, oben und unten durch einen Ornamentstreifen abgegrenzte Hauptabschnitt des Spiegelrundes zeigt sechs Figuren, denen ebensoviele Inschriften am Rande entsprechen. Zur Linken sitzt ein mit dem Himation, das den grösseren Theil des Oberkörpers frei lässt, bekleideter Mann von königlichem Ansehen, welcher in der Linken einen mit Knoten oder Nägeln besetzten Stab (Scepter) hält, während er mit der erhobenen Rechten eine lebhafte, seine Rede begleitende — der Mund ist geöffnet — Geberde macht. Die Inschrift am Rande bezeichnet ihn als *Mine* = Minos. Seine Rede richtet sich an den ihm gegenübersitzenden Jüngling mit den Attributen des Herakles (Löwenhaut, Bogen und Köcher)[1]; so nennt ihn auch die Inschrift *Hercle*. Er hat den Blick auf Minos gerichtet; die Finger des vorgestreckten rechten Armes sind zusammengebogen, als hielten sie etwas,

1) Den betreffenden Gegenstand an der linken Seite des Helden könnte man als Keule aufzufassen geneigt sein, doch widerspricht dem die das ganze Geräth umfassende Umschnürung und das Fehlen eines Handgriffes am oberen Ende. Einen ähnlich wie hier gezeichneten Köcher findet man auf den Spiegeln Gerhard Taf. CLIV und CCCXL.



1/2 der Originalgrösse.

nämlich den daneben gezeichneten rundlichen Gegenstand, den man als Apfel[1]) (der Hesperiden) auffassen kann. Neben ihm, rechts im Vordergrund des Bildes, sehen wir den Vordertheil des vornüber am Boden liegenden todten Minotauros: *θevru Mines* = Ταῦρος (ὁ) Μινω. Zwischen den beiden Hauptfiguren stehen drei andere: neben *Hercle* eine ganz in das Himation gehüllte Frau, die mit etwas nach links hin geneigtem Haupte gespannt zuzuhören scheint, der zugehörigen Inschrift nach Ariadne (*Ariaθa*), die Tochter des Minos. Dann ein Jüngling in mit Metallstreifen besetztem Lederpanzer[2]), Chiton und Chlamys, anscheinend eine Lanze in der Linken haltend, bezeichnet als *Vile* = Iolaos. Endlich, neben Minos, Athene (*Menrva*), durch Helm, Aegis und Lanze gekennzeichnet. Die beiden letztgenannten haben den Blick auf Herakles gerichtet.

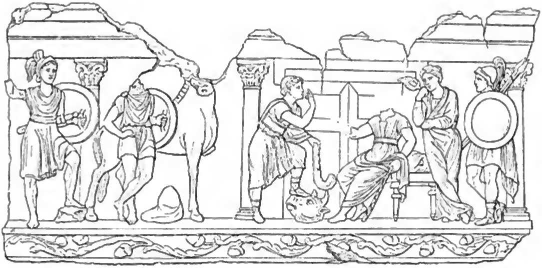
Durch den hinter den Köpfen der Figuren laufenden Ornamentstreifen, welcher auffallenderweise rechts von Ariadne's Kopf nicht fortgesetzt ist, ist ein oberer Abschnitt des Spiegelrundes abgegrenzt. In diesem sehen wir Kopf und Oberkörper eines mit der Chlamys bekleideten Knaben, welcher mit der Rechten eine am linken Ende des Abschnittes befindliche Taube zu erfassen strebt; seine linke Hand wird zwischen den Köpfen der Ariadne und des Iolaos sichtbar und hält eine Schriftrolle (der unterhalb dieser befindliche Schaft scheint der Lanze des Iolaos anzugehören). In dem durch einen mit Palmetten verzierten Streifen abgegrenzten unteren Abschnitte der Bildfläche sind Fische und Muscheln dargestellt. Als Umrahmung des Ganzen dient mit Blumen verziertes Rankenwerk, welches jederseits von einer den Griffansatz füllenden Gruppe von Akanthusblättern ausgeht. Der freie Raum zwischen Ranken und Figuren ist rings durch regelmässig gezackte Umrisse, ein dieser Klasse von Spiegeln eigenthümliches Decorationselement, ausgefüllt.

Es ist ohne Weiteres klar, dass in dem Hauptbilde eine heillose Vermengung von Mythen vorliegt: Herakles als Besieger des Minotauros, in Gesellschaft der Ariadne und des Minos! Eine solche Zusammenstellung konnte nur fertig bringen, wer von den betreffenden Mythen keine Ahnung hatte. Wie sie zu Stande gekommen ist, lässt sich aber, wie ich glaube, mit Sicherheit nachweisen, und dadurch gewinnt unsere Darstellung ein hervorragendes methodisches Interesse, indem sie uns einen Einblick in die Arbeitsweise etruskischer Künstler gewährt.

Denken wir uns den „Herakles“ seiner Attribute (Löwenhaut, Köcher, Bogen und Apfel) entkleidet und statt ihrer mit der Chlamys und Keule versehen und lassen die Athene und den Iolaos der Spiegelzeichnung einstweilen ausser Betracht, so schliessen sich die übrigen vier Figuren zu einer völlig einheitlichen und verständlichen Darstellung zusammen: Theseus (so muss der

1) Einen ähnlich schematisch gezeichneten Apfel hält Herakles bei Gerhard Taf. CXXXVIII, zwei Taf. CXXXIV.

2) Die schweren Falten oberhalb der dünneren des Chiton bezeichnen offenbar die πτέρυγες, welche mehrfach auf Spiegeln ähnlich entstellt wiedergegeben sind, z. B. *Etr. Sp.* V, 120, 121, 127, 132. Gerhard CCI, CCCXCII.



durch den daneben liegenden Minotauros gekennzeichnete Jüngling natürlich heissen) nach Besiegung des Minotauros in lebhafter Verhandlung mit Minos, an welcher dessen Tochter Ariadne aufmerksamen Antheil nimmt. In der That besitzen wir eine ganz ähnliche Darstellung in dem Relief einer Aschenkiste des Museums von Volterra Nr. 264, dessen Abbildung nach *Ril. delle urne etr.* II tav. XXXII, 4 hier wiedergegeben wird. Theseus steht, den linken Fuss auf den abgeschnittenen Kopf des Minotauros setzend, in der Linken die Keule, mit welcher er das Ungeheuer erschlagen hat (vgl. die die Tödtung des Minotauros darstellenden Reliefs tav. XXXI, XXXII), vor dem sitzenden Minos, der durch ein Scepter als König bezeichnet ist. Beide sind in lebhafter Unterhandlung begriffen, wie ihre Geberden zeigen. An den Stuhl des Königs lehnt sich in nachdenklicher Haltung seine Tochter Ariadne. Hinter dieser steht ein Leibwächter (δορυφόρος) des Königs; zwei solche, nebst einem Pferde links von Theseus. Als Schauplatz der Handlung ist der Raum vor dem Palaste des Minos, oder vor dem Eingang zum Labyrinth, durch Säulen und eine Thür angedeutet. Die Nebenfiguren, wenigstens die am linken Ende, sind gewiss Zuthaten des etruskischen Künstlers, veranlasst durch das Bedürfniss, den Raum der im Verhältniss zu ihrer Höhe ungewöhnlich langgestreckten Aschenkiste zu füllen. Der Kern der Darstellung dagegen ist sicher einem griechischen Vorbild entnommen. Nicht das gleiche, aber ein ähnliches, auf welchem nicht nur der abgeschnittene Kopf, sondern der ganze Leichnam, bezw. der Vordertheil des Minotauros dargestellt war, muss der Verfertiger der Gravirung unseres Spiegels benutzt haben. Die Namensbeischriften des Minos und der Ariadne auf dem letzteren geben die endgültige Bestätigung — wenn es einer solchen bedurfte — für die Deutung des Reliefs. Denn diese Namen und der des Minotauros sind offenbar von der griechischen Vorlage übernommen und nur etruskisirt. Der der Ariadne kommt auch sonst auf Spiegeln vor in der etwas abweichenden Form *Areaϑa* und

Araϑa[1]), die beiden andern erscheinen hier zum ersten Mal. Es ist zu beachten, dass die beiden Bestandtheile des Namens Μινώταυρος (auch getrennt Μίνω Ταῦρος und Ταῦρος ὁ Μίνω) in ihrem Verhältniss zu einander durch das etruskische *ϑevru Mines* (*Mines* ist der Genitiv zu *Mine*) richtig wiedergegeben sind.

Wenn nun der etruskische Künstler trotz dieser von ihm genau transcribirten Beischriften aus dem Theseus seiner Vorlage einen Herakles gemacht hat, so ist das ein schlagender Beweis dafür, dass ihm der Mythos von Theseus, seiner Fahrt nach Kreta, der Tödtung des Minotauros und der Entführung der Ariadne völlig unbekannt war. Nun fehlen merkwürdigerweise auf den bisher bekannten etruskischen Spiegeln, vielleicht mit einer Ausnahme[2]), Darstellungen der Theseus-Thaten[3]) durchaus, und wir dürfen daraus schliessen, dass sie mindestens äusserst selten waren. Dagegen ist Herakles unter den Heroen der griechischen Mythologie einer der am häufigsten auf etruskischen Metallspiegeln, von den archaischen bis zu den jüngsten, dargestellten. Diese ihm wohl bekannte und vertraute Gestalt hat unser Künstler ohne Bedenken an die Stelle des ihm fremden Theseus seiner Vorlage gesetzt: warum sollte der Bezwinger anderer Ungeheuer nicht auch das hier dargestellte, das dem wackeren Etrusker neu war, erschlagen haben? Zudem sah ja der Theseus seiner Vorlage, zumal wenn er, wie wir vermuthen dürfen, die Keule als Waffe führte, dem Herakles ausserordentlich ähnlich, und unser Meister hatte nur wenig hinzuzufügen, um daraus seinen geliebten *Hercle* zu machen. Ariadne behielt er bei; war ihm doch ihr Name als der Geliebten des Dionysos und Genossin seines Kreises, in welchem auch Herakles erscheint, vermuthlich bekannt.

Die etruskischen Künstler pflegen mit ihren griechischen Vorlagen ziemlich frei zu schalten; sie nehmen aus ihnen, was für den augenblicklichen Zweck passend scheint, gelegentlich mit Weglassung gerade der am meisten charakteristischen Figuren, und ordnen die Darstellung nach Massgabe der zu verzierenden Fläche an; zur Ausfüllung etwaiger Lücken werden beliebige Füllfiguren, oft ohne Rücksicht darauf, ob sie inhaltlich in die betreffende Darstellung hineinpassen, hinzugefügt. Dieses Verfahren ist auch für den vorliegenden Fall anzunehmen, bezw. erweislich. Die beiden Hauptfiguren sind nach einem für Spiegelzeichnungen sehr beliebten Compositionsprincip, welches

---

1) Gerhard CCXCIX, *Etr. Sp.* V, 88. 2; Gerh. LXXXIV ist nur der erste Buchstabe erhalten.

2) Nämlich des Spiegels aus Orvieto in der Sammlung Bourguignon in Neapel *Etr. Sp.* V, 126. Zu meinen Bemerkungen im Texte S. 163 trage ich nach, dass ich inzwischen von der zweifellosen Echtheit von Spiegel und Gravirung mich selbst überzeugen konnte. Die letztere ist nicht breiter und tiefer als sonst, aber schärfer, wie mit einem spitzeren Instrument gemacht. Dass der Spiegel aus Griechenland importirt sein könne, erscheint sehr möglich, aber nicht beweisbar.

3) Ueber die ohne Grund so gedeuteten s. a. a. O. S. 165, 2. Der Spiegel im Cabinet des méd. zu Paris (Babelon et Blanchet n. 1330, Gerh. CCXLIII A. 2) ist nach dem Stil der Zeichnung, Einfassung und unterem Abschluss in hohem Masse verdächtig. Die griechische Künstlerinschrift auf der Spiegelseite kann nach Namensform (Ἀπόμας, so ist zu lesen) und Buchstabencharakter unmöglich antik sein.

grosse Vortheile für die Ausfüllung der runden Fläche hat, einander gegenüber sitzend dargestellt, während in der griechischen Vorlage Theseus vermuthlich stand; die übrigen Figuren sind neben, bezw. zwischen diese gesetzt. Dass Ariadne dabei den Platz neben Theseus bekommen hat, statt neben ihrem Vater Minos wie auf dem Aschenkistenrelief, ist nicht eben glücklich zu nennen. Reine Füllfigur ist Iolaos, der auf etruskischen Spiegeln sehr häufig als Begleiter des Herakles erscheint; unser Künstler hat ihn offenbar aus diesem Grunde hier eingesetzt. Vielleicht gilt dasselbe von *Menrva*, ebenfalls einer der häufigsten Figuren auf etruskischen Spiegeln, insbesondere im Zusammenhang mit Herakles. Aber Athene ist auch Schutzgöttin des Theseus; in dem Innenbilde der Schale des Aison in Madrid[1]) steht sie neben dem Helden, der eben im Begriff ist, den todten oder tödtlich verwundeten Minotaurus aus dem mit einer Vorhalle geschmückten Eingange des Labyrinthes herauszuschleppen. Die hier dargestellte Scene bildet gewissermassen die Voraussetzung für die auf dem Relief und dem Spiegel dargestellte. So bleibt die Möglichkeit offen, dass Athene auch auf der griechischen Vorlage unserer Spiegelzeichnung vorkam.

Was die litterarische Quelle betrifft, auf welche diese zurückgeht, so gilt für die von den willkürlichen Aenderungen und Zusätzen des etruskischen Künstlers befreite natürlich, was ich *Urne etr.* II S. 88 f. für das Relief der volterraner Aschenkiste vermuthet habe. Die gangbare Ueberlieferung lässt auf die Tödtung des Minotauros sofort die Flucht des Theseus, dem Daidalos oder Ariadne das Mittel an die Hand geben, um den Ausweg aus dem Labyrinth zu finden, mit den athenischen Jünglingen und Jungfrauen und der Ariadne folgen. Eine Verhandlung des Theseus und Minos nach Erlegung des Ungeheuers passt in den Rahmen dieser Erzählung nicht hinein. Hier muss also eine von der gewöhnlichen Ueberlieferung abweichende Behandlung des Stoffes zu Grunde liegen, und zwar dem ganzen Charakter der Darstellung nach eine dramatische. Da nun der „Daidalos" des Sophocles nicht in Betracht kommen kann[2]), so bleibt nach dem Stande unserer Kenntnisse nur der „Theseus" des Euripides übrig, welcher sicher die Fahrt nach Kreta behandelte. Zur Reconstruction dieses Stückes, für welche die Fragmente nur äusserst dürftige Anhaltspunkte bieten, dürfen wir also mit grösster Wahrscheinlichkeit unsere beiden Darstellungen benutzen. Wir gewinnen aus ihnen Aufschluss, zwar nicht über den ganzen Aufbau des Stückes, der sich nur vermuthungsweise erschliessen lässt, aber doch über ein wichtiges Moment der Handlung. Theseus muss bei der ersten Begegnung mit Minos, unmittelbar nach seiner Landung auf Kreta sich für den Fall der Bezwingung des Ungeheuers freien Abzug für sich und seine Schicksalsgenossen ausbedungen haben.[3]) Der König konnte

---

1) *Ant. Denkm.* II, 1.

2) S. Körte in *Aufsätze Ernst Curtius gew.* S. 207.

3) Dieser Begegnung musste vorausgehen die vermuthlich an Ariadne gerichtete Schilderung von Theseus' Landung, aus der uns die bekannte Umschreibung der Buchstaben von Theseus' (auf seinen Schild geschriebenen?) Namen durch einen des Schreibens unkundigen Hirten erhalten ist (fr. 382 Nauck[2]).

darauf eingehen, weil er die Erfüllung der Bedingung für unmöglich hielt und ebenso, dass Theseus und die Seinen den Ausweg aus den Irrgängen des Labyrinthes finden werde. Nachdem Theseus beides durch die Hülfe seines Vaters Poseidon und der Ariadne vollbracht, trat er vor den König und forderte die Erfüllung des ihm gegebenen Versprechens. Durch irgend eine List machte es Ariadne möglich, mit ihm abzusegeln. An der Verfolgung der Flüchtigen wurde Minos vermuthlich durch einen deus ex machina gehindert.

Auch für das Innenbild der Schale des Aison und das inhaltlich und stilistisch verwandte einer Schale des Brit. Museums[1]) möchte ich Euripides als Quelle in Anspruch nehmen, denn in der gewöhnlichen Ueberlieferung ist für das Hinausschleppen des Minotaurus kein Raum. Da der „Theseus" vor 422 aufgeführt sein muss, die beiden Schalen aber ans Ende des 5. Jahrhunderts gehören, so ist deren Abhängigkeit von jenem wohl möglich.

Was dem Hauptbilde unseres Spiegels vorzüglichen Werth verleiht, ist — das sei zum Schluss noch einmal hervorgehoben — die an keinem anderen Beispiel so gleichsam handgreiflich in die Augen springende Thatsache, dass die etruskischen Künstler nur nach bildlichen Vorlagen arbeiten und von deren Inhalt höchstens eine dunkle Ahnung haben. Nicht besser muss es um die mythologischen Kenntnisse ihres Publikums bestellt gewesen sein: ein griechischer Künstler hätte sicherlich nicht wagen können, dem seinigen einen solchen mythologischen Gallimathias zu bieten.

Den nach der Taube fassenden Knaben im oberen Abschnitte des Spiegels weiss ich nicht zu deuten; es darf bezweifelt werden, ob der Verfertiger sich etwas Bestimmtes dabei gedacht hat.

Seiner Verzierung nach (namentlich der Dreitheilung des Spiegelrundes und der Verwendung der eigenthümlich gezackten Umrisse) gehört der Spiegel einer grösseren Gruppe an, deren wichtigste Glieder ich *Etr. Sp.* V S. 75, 5 zusammengestellt habe und die auch sonst mannigfache Berührungen unter einander zeigen. Ausführlicher und in grösserem Zusammenhange hoffe ich dies an anderm Orte darzulegen.

Durch sie wurde das Auftreten des Helden selbst in wirksamer Weise vorbereitet. An die dann folgende Scene mit Minos konnte sich das Hinabtauchen des Theseus ins Meer, welches nach Robert's glücklicher Vermuthung (*Hermes* XV, 483) im Drama vorkam, anschliessen. Theseus rühmte sich seiner göttlichen Abkunft und besteht die von Minos geforderte Probe, indem er mit dem Geschenke des Poseidon wieder erscheint, als weitere Gabe seines Vaters die „drei Wünsche" mitbringend, deren erster alsbald (vermuthlich doch durch Mitwirkung der Ariadne) in Erfüllung geht. Die ganze Handlung des Dramas konnte sich vor dem Eingange zum Labyrinth abspielen.

1) *Catalogue* vol. III E 84 p. 111, *Journ. of hell. st.* II, 10. Athene fehlt hier.



VARRONIS CAPITVLVM DE ITALIAE FERTILITATE.

Scripsit FRIDERICVS LEO.

Saepe Tibi, Helbigi clarissime, viro nimirum in Italiae historia natura arte perquirendis praecipue occupato, accidisse suspicor ut Italici soli laudes, quibus Varro primum rerum rusticarum dialogum auspicatus est, legere liberet simul ac pigeret. neque enim facile per lectionis scabritiem ad leporem senis urbanamque dictionis proprietatem pervenitur. quare in usum Tuum exscribere ipsa verba constitui hic illic curatius expolita, ut si horum legendorum iterum Tibi occasio venerit mei memor legas ac scias numquam non Italiae urbisque Romae res tractanti Tuam mihi docentis vel familiariter sermocinantis imaginem obversari. sic igitur Varro rer. rust. I 2, 3:

> Cum consedissemus, Agrasius 'vos, qui multas perambulastis terras, ecquam cultiorem Italia vidistis?' inquit. 'ego vero' Agrius 'nullam arbitror esse quae tam tota sit culta. primum cum orbis terrae divisus sit in duas partes ab Eratosthene, maxume secundum naturam, ad

traditum 2 et quam

meridiem versus et ad septemtriones, et sine dubio quoniam salubrior pars septemtrionalis est quam meridiana et quae salubriora illa fructuosiora, dicendum utique Italiam magis etiam fuisse opportunam ad colendum quam Asiam, primum quod est ⟨in⟩ Europa, secundo quod haec temperatior pars quam interior; nam intus paene sempiternae hiemes, neque mirum, quod sunt regiones inter circulum septemtrionalem et inter cardinem caeli, ubi sol etiam sex mensibus continuis non videtur. itaque in Oceano in ea parte ne navigari quidem posse dicunt propter mare congelatum.' Fundanius 'em ubi tu quicquam nasci putes posse aut coli natum. verum enim est illud Pacui, sol si perpetuo sit aut nox, "flammeo vapore" aut frigore terrae fructos omnis interire. ego hic, ubi nox et dies modice redit et abit, tamen aestivo die, si non diffindo eum meo insiticio somno meridie, vivere non possum: illic in semenstri die aut nocte quemadmodum quicquam seri aut alescere aut meti possit? contra quid in Italia utensile non modo non nascitur, sed etiam non egregium fit? quod far conferam Campano, quod triticum Apulo, quod vinum Falerno, quod oleum Venafrano? non arboribus consita Italia, ut tota pomarium videatur? an Phrygia magis vitibus cooperta, quam Homerus appellat ἀμπελόεσσαν, quam haec? aut ⟨tritico⟩ Argos, quod idem poeta πολύπυρον? in qua terra iugerum unum denos et quinos denos culleos fert vini, quot quaedam in Italia regiones? an non M. Cato scribit in libro Originum sic: "ager Gallicus Romanus vocatur qui viritim cis Ariminum datus est ultra agrum Picentinum. in eo agro aliquotfariam in singula iugera dena cullea vini fiunt"? nonne item in agro Favenino, a quo ibi trecenariae appellantur vites, quod iugerum trecenas amphoras reddat?' simul aspicit me, 'certe' inquit 'Libo Marcius, praefectus fabrum tuos, in fundo suo Faventiae hanc multitudinem dicebat suas reddere vites.'

Tribus verbis quae novavi perstringam. *ibique Italiam* v. 7 nullo modo cum argumento priore (*primum quod est in Europa*) coniungi potest; verba quae sunt *magis eam fuisse opportunam ad colendum quam Asiam* fertilissimam excepta Italia terram sterilem faciunt: haec observanti de emendatione constabit. v. 13 *em ibi* qui scribunt etiam indicativum pro coniunctivo reponere debebunt; *em ubi putes* dictum ut Plautina et Terentiana talia: *em quoi te et tua quae tu habeas commendes viro, em qui ventrem vestiam, em quo fretus sim.* v. 14 ex ipsis Pacuvi verbis Varronem nihil adferre praeter illa *flammeo vapore* satis perspiciet si quis vel genus sermonis vel Varronis Festi Suetoni de eisdem versibus (v. 12 sq. Ribb.) testimonia consideraverit. sententia quae sequitur quomodo emendanda sit et *possum* ostendit et *aestivo die*, quae verba si ser-

7 ibique italiam magis eam 13 obi 14 paculi 17 diffinderem meo sumnu 22 venafro 27 cesarem inundatus 28 picentium 30 tricinariae tricenas

vantur ut debent, in uno *diffinderem* haeret suspicio corruptelae. v. 22 nequaquam epitheton Homericum suppeditare subaudienti nomen potest quod respondeat *vitibus*, sed posuit scriptor *triticum* et omiserunt librarii. v. 26 *Picentium* genetivo casu Varro non dixit qui *agrum Gallicum* et *Faventinum*, non magis quam oleum *Venafro* conferendum v. 20, ubi *Venafrano* repositum est a viro Italico docto et ignoto. at ne minutulis rebus Tuaque cura parum dignis vel Tibi nimius videar vel sociis bona verba apud Genii Tui aram mecum dicentibus, coronida pono.

Frammento di Rilievo

rappresentante una scena gladiatoria.

Di E. Caetani Lovatelli.



Fig. 1.

Il piccolo frammento marmoreo intorno al quale io mi fo qui a scrivere poche parole, e di cui presento il disegno in zincotipia (fig. 1), esisteva da lungo tempo murato nell' interno di una fabbrica destinata ad uso di fornace, di proprietà del sig. Raffaele Mogliazzi, al vicolo della Scalaccia in Trastevere, n. 25. Il chiar. professor Giuseppe Gatti, cui vado debitrice del favore di poterlo divulgare, avendolo veduto, e parendogli meritevole di essere più degnamente conservato, consigliò il proprietario di distaccarlo dal muro e toglierlo di là; ed oggi di fatti è presso del sig. Mogliazzi, nella sua abitazione in via della Maschera d' Oro, n. 20.[1])

Vi è sopra scolpito un gladiatore in atto di assalire il suo avversario.

Dall' armatura che riveste, n' è dato tosto riconoscerlo per un secutore; la quale armatura, in tutto simile a quella de' gladiatori Sanniti, alla cui classe appartenevano i Secutori, constava appunto di un elmo chiuso cristato e munito del solito forame,[2]) della manica al braccio destro e dell' *ocrea* alla gamba sinistra, di un pugnale o piccola spada e finalmente del grande scudo oblungo e concavo, arma difensiva tutta loro propria, e che imbracciavano dalla sinistra. Serviva questo principalmente a schermirsi dal gitto della rete de' Reziari, noti e consueti loro antagonisti, e vincere, ove ciò fosse possibile, prima di esserne colti.

1) Il marmo ha la massima altezza di m. 0,74; nella parte superiore è largo m. 0,39 e nella inferiore m. 0,30. Lo spazio occupato dalle figure, quello cioè compreso fra i due listelli, è di m. 0,53.

2) Meier, *De gladiatura romana*, p. 14—18.

Da sotto il balteo o centurone del nostro gladiatore, esce il *subligaculum*, specie di corto grembiule che gli ricuopre i fianchi. Il braccio sinistro, coperto del grande scudo oblungo, tiene disteso verso l' avversario che gli è di fronte, contro il quale ha vibrato, o sta per vibrare, il colpo micidiale col pugnale che certamente deve stringere nella destra, ma che la cattiva conservazione del marmo non ci lascia più vedere.

In quanto all' avversario, sebbene non ci resti di luialtro che il braccio sinistro, non è dubbio sia un reziario. Imperocchè oltre al sapersi che i Reziari, siccome si è detto innanzi, erano i consueti antagonisti dei Secutori, ce lo persuade pure in modo manifesto il tridente cadutogli a terra. E sì questa circostanza, come l' atteggiamento stanco e abbandonato del braccio, vengono palesemente ad attestare essere egli il perditore. Circondano il polso le solite bende o funicelle onde i Reziari solevano ornare non solo i polsi, ma il collo del piede.

Per ciò che concerne il braccio destro che veggiamo protendersi verso il secutore, questo deve sicuramente aver appartenuto ad un' altra figura della medesima scena. La quale figura, per essere il detto braccio in atto non già di combattimento, sì bene, direi quasi, di comando, io inclinerei a credere potesse essere quella di un *lanista*, ivi sopraggiunto per far desistere dalla micidiale pugna il già vittorioso secutore. Ma queste sono semplici congetture.

Sul listello soprastante, che divide cotesta scena dalla rappresentanza superiore, di cui non ci resta se non qualche informe rimasuglio, è inciso il numero XIII, cioè il numero d' ordine del combattimento, cui avrà, senza fallo, fatto seguito il nome del gladiatore soccombente, nome oggi perito per la mutilazione del marmo.

È cosa ben nota che i gladiatori non solo si vantavano de' loro combattimenti, ma ne tenevano esattissimo conto. E però non è maraviglia che ne eternassero la memoria sui loro monumenti sepolcrali, ove li troviamo di ordinario indicati dalle parole *pugnarum*, *pugnavit* o *tulit*, più o meno abbreviate e seguite dal numero di essi combattimenti; o a volte anche semplicemente ricordati dal solo numero d' ordine insieme col nome del gladiatore vinto. Il che tuttavia non poteva venir fatto, se non quando, com' è nel caso nostro, le diverse pugne erano rappresentate in fila.

Assai di rado, poi, in cambio di queste, si trovano commemorate le vittorie, ed è probabile, secondo avvertì il chiar. dott. Mau,[1]) che ciò avesse luogo soltanto allorchè il numero delle vittorie era relativamente grande, ovvero uguagliava quello dei combattimenti; la qual cosa poteva più facilmente accadere, ove il numero sì degli uni come delle altre era piccolo.

* * *

Le cose adunque sin qui discorse riescono più che sufficienti a dichiarare, che il marmo di cui qui trattiamo fece parte del monumento dedicato alla

1) *Iscrizioni gladiatorie di Pompei*, nelle *Mittheilungen des k. deutschen archäol. Instituts*, 1890, p. 34.

memoria di un qualche famigerato campione dell' anfiteatro, appartenente alla classe de' Secutori. Il qual monumento, nella sua integrità, dovette offrire una composizione estesa, ritraente senz' altro tutta la serie de' diversi e molteplici certami da lui valorosamente sostenuti.

E di consimili monumenti, spesso sontuosi, eretti alla memoria di celebri e ben noti gladiatori e ad ostentazione delle molte loro vittorie, non ci difettano esempî; il che del resto non dee sembrare strano, quando si consideri la grande popolarità e il grande favore di cui godevano cotesti eroi dell' anfiteatro. I poeti li celebravano ne' loro versi; e in Roma, non meno che nelle province, eranvi artisti continuamente intesi a fregiare sì i pubblici come i privati edificî di rilievi, di musaici e di pitture, che alla posterità ne tramandassero le immagini, i nomi e le gloriose gesta.

Fra i molti marmi sepolcrali a loro spettanti, mi basterà in tale occasione allegare alcuni de' più noti, e che alla medesima classe del nostro gladiatore particolarmente si riferiscono. E comincerò dal cippo del secutore Urbico, sul quale egli è ritratto di rilievo, armato di scudo e di spada e con l' elmo cristato confitto su di un palo che gli sta dappresso. Vi sono registrate tanto le sue pugne quanto le sue vittorie.[1])

Non lo stesso ci accade vedere in sul marmo funebre di Batone, ove si legge soltanto .BA.TO.NI.; ma non è improbabile che i suoi combattimenti e le sue vittorie si trovassero commemorati altrove. Egli vi è effigiato di rilievo, armato alla foggia de' Secutori, alla cui classe era ascritto.[2])

Ognun sa che Batone fu un rinomato gladiatore, il quale costretto da Caracalla a combattere nello stesso giorno successivamente contro tre avversarî, e dall' ultimo di questi finalmente ucciso, venne da quel pazzo e crudele imperatore onorato di magnifica sepoltura.[3])

Ma senza estendermi più oltre e moltiplicare gli esempî, dirò più presto come fra tutti i marmi che a sì fatta specie di gladiatori si appartengono, i più notabili, nel caso presente, sieno i due frammenti marmorei, formanti in origine un solo bassorilievo, oggi inseriti nel muro attinente al sepolcro di Cecilia Metella sulla via Appia (fig. 2 e 3).

Rappresentano essi pure un secutore vittorioso combattente contro de' Reziari, e vengono quindi a fare un opportuno riscontro al marmo di cui ragioniamo.

Al qual proposito siami lecito esporre una mia congettura; vale a dire che tutti e tre cotesti bassorilievi abbiano potuto essere una cosa sola e spettare allo stesso monumento. Il che mi spinge a credere non meno lo stile affatto simile onde sono condotte le figure, che l' uniformità dell' intera

1) VRBICO SECVTORI PRIMO PALO etc., *C. I. L.* V, 5933: De Marchi, *Monum. epigr. milanesi*, fasc. II.

2) *C. I. L.* VI, 10188; Fabretti, *De Col. Traian.*, p. 258: Winckelmann, *Mon. ined.* II, p. 269, tav. 199.

3) Dione 77, 6.

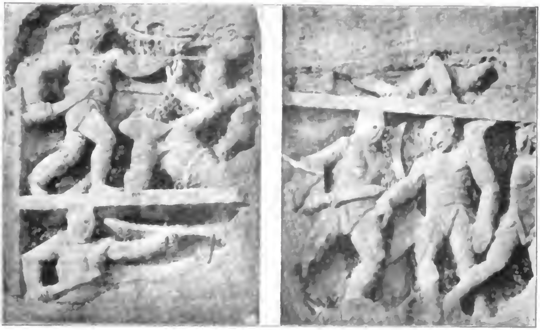


Fig. 2 e 3.

composizione. Così, per esempio, il braccio che solo ci rimane del vinto reziario (fig. 1), è identico nell' atteggiamento a quello del reziario in piedi di uno degli altri due frammenti (fig. 3); nella stessa guisa che la figura che ivi segue il reziario ferito, quantunque a cagione della frattura del marmo sia dimezzata, pur tuttavia, dalla movenza della parte che tuttora ne rimane attaccata alla spalla, si può con certezza inferire che teneva il braccio destro disteso nella medesima posizione dell' altro che veggiamo sul nostro rilievo.

Onde non sarebbe, a senso mio, contrario alla verisimiglianza l' immaginare, che quella figura parimente avesse potuto esprimere un *lanista*.

Vi è inoltre da osservare, che i numeri d' ordine de' combattimenti tuttora leggibili sui listelli che ivi dividono le zone superiori dalle inferiori sono I, XI e XII. Ora il numero inscritto sul listello del nostro bassorilievo è per l' appunto XIII. Non potrebbe quindi essere stata questa la scena che veniva appresso? Per accertarsene, bisognerebbe fare, non che un accurato esame intorno alle rispettive misure, ma anche un minuto confronto de' tre frammenti, il che a me non sarebbe facile. Comunque sia, è cosa degna di qualche considerazione.

Debbo poi qui avvertire, che allorquando parlai de' due predetti bassorilievi della via Appia, accennando al gladiatore vittorioso, lo dissi un sannita, dove avrei dovuto più giustamente qualificarlo per un secutore, sebbene del resto tutti sappiano che i Secutori altro non erano, siccome più indietro significai, se non de' Sanniti specialmente destinati a combattere contro de' Reziari.

* * *

In quanto ai Secutori in particolare, ricorderò di passaggio, come se ne trovi per la prima volta menzione sotto Caligola, in un noto passo di Suetonio nella vita di quell' imperatore,[1]) ove è detto di cinque Secutori, i quali dopo aver vinto combattendo in truppa (*gregatim*) e senza incontrar nessuna resistenza altrettanti Reziari, vennero da uno di questi, già per volontà della plebe feroce dannati a morte, tutti e cinque uccisi col tridente che egli tornò d' un tratto ad afferrare. Del che sommamente sdegnato Caligola, se ne querelò come di un crudelissimo eccidio, e maledisse tutti coloro che vi avevano assistito.

La lotta tra il secutore e il reziario costituiva una delle scene più attraenti e vivaci dell' anfiteatro; e Giovenale ce ne ha tramandata la descrizione con mirabile vivezza e verità.[2]) Nelle coppie gladiatorie, il secutore è sempre l' antagonista del reziario; e sì nel musaico Borghesiano come sul così detto Sepolcro di Scauro in Pompei, sono figurati combattimenti tra Secutori e Reziari; e lo stesso argomento ne occorre pure in altre opere d' arte.

I Secutori, i quali traevano tale loro nome dall' inseguire, lottando, i fuggenti Reziari,[3]) troviamo a volte denominati in sulle lapidi CONTRARETIARII o CONTRARETE,[4]) dalla rete appunto ond' erano armati i loro avversarî.

Commodo che, solo fra tutti gl' imperatori, osò di combattere in pubblico, amava di esercitarsi con le armi de' Secutori, nelle file de' quali egli si gloriava di essere stato seicento volte capo.[5]) Soleva portare lo scudo nella destra e la spada nella sinistra, perchè era mancino, o meglio ambidestro, di che molto si teneva;[6]) e l' acclamazione di primo de' Secutori, ripetutagli dal popolo con fragorosi e reiterati applausi, gli tornava infinitamente più gradita che gli onorifici titoli di Germanico, di Pio e di altri simili, da lui, del resto, sì poco meritati. E fra le varie e ridicole sue glorie che volle s' incidessero appiè del Colosso di Nerone, alla cui testa egli aveva sostituito l' effigie della propria, fece aggiungere pur quella di primo de' Secutori, il solo mancino che avesse vinto una sterminata quantità di volte.[7])

---

1) Cap. 30.

2) *Sat.* VIII, v. 203—208.

3) *Secutor ab insequendo retiarium dictus* (Isid. *Orig.* XVIII, 55).

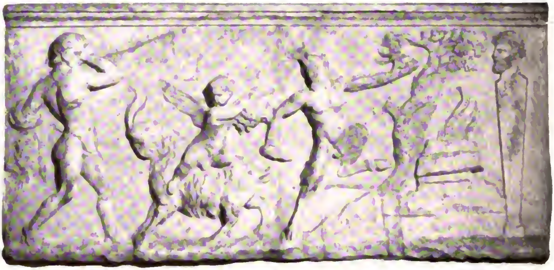
4) *C. I. L.* VI, 631. 10180; *Notizie degli Scavi* 1888, p. 62 n.° 856.

5) Lampridio, *Commod.* c. 15 (πρωτόπαλος cεκουτόρων, Dione 72, 22).

6) Dione 72, 19.

7) «πρωτόπαλος cεκουτόρων, ἀριcτερὸc μόνος νικήcαc δωδεκάκιc» οἶμαι «χιλίουc» (Dione 72, 22). Vegg. per questo passo, alquanto oscuro, la nota 151 del Casaubouo nel Dione del Fabricius e Reimarus, c. 72, 22. E si confronti pure Erodiano I, 15, 9: ...ὑπογράψαc τῇ βάcει ..... «μονομάχουc χιλίουc νικήcαντοc». Comunque sia, la notizia di Dione non sembra esatta, ed egli stesso pare dubitarne, perocchè mentre afferma di averla tolta dall' iscrizione posta alla base del Colosso, vi aggiunge l' οἶμαι. Dalla quale medesima iscrizione deve senza fallo derivare il passo di Lampridio (*Vita Commodi* c. 15), ove si legge: *appellatus est sane inter cetera triumphalia nomina etiam sescenties vicies Palus primus secutorum.* Ogni difficoltà peraltro potrebbe facilmente appianarsi, mediante un' acuta e ingegnosa congettura del chiar. dottor Huelsen. Già sapevamo come i titoli gladiatori dessero a Commodo mille vittorie. Or bene Dione, secondo la predetta congettura, avrebbe riferito il *sescenties vicies* alle vittorie e malamente interpretato, non già $600 + 20$, ma 600×20, il che dando per l' appunto il numero 12,000, viene chiaramente a spiegare il νικήcαc δωδεκάκιc χιλίουc.

In quanto all' età del presente rilievo, intorno a cui ci siamo per poco intrattenuti e del quale lo stile e il lavoro sono mediocri, io lo crederei eseguito nel terzo secolo incirca dell' èra volgare. Al qual medesimo tempo dovremo pure attribuire i due frammenti della via Appia più sopra citati, e che, secondo la mia congettura, potrebbero aver formato una sola cosa col nostro. Il quale, ancorchè non offra in vero materia a nuove ed importanti osservazioni, porge tuttavia argomento ad utili confronti, e viene ad accrescere la serie delle rappresentanze relative agli spettacoli gladiatorî, che sì gran parte ebbero nella vita de' Romani.



Relief im Casino Borghese.

Eine Vorkehrung im Zeustempel zu Olympia.

Von Emanuel Löwy.

In dem von Schranken[1]) eingeschlossenen Mittelraume der Cella des Zeustempels zu Olympia war, wie Pausanias andeutet und die Funde des Näheren dargethan haben[2]), der Fufsboden auf eigentümliche Weise zugerichtet. Das vom Eingange aus erste Drittel des Bodenbelages bestand aus denselben, wahrscheinlich mit Kalkestrich überzogenen Porosplatten, die auch sonst den Fufsboden der Cella bildeten. Daran aber schloss sich, bis dicht an die Basis des Zeusbildes reichend und die ganze Breite des eingefriedeten Raumes einnehmend, ein Quadrat aus schwarzem eleusinischen Kalkstein, um welches eine erhöhte Schwelle von pentelischem Marmor lief.

Über den Zweck dieser Einrichtung war sich Pausanias, respective seine Exegeten, nicht im Klaren: seine Herleitung von der Salbung des Elfenbeinbildes mit Öl wird von Dörpfeld mit Recht abgewiesen. Nach Dörpfeld selber sollte die „prächtige“ Herrichtung des Raumes lediglich dessen Bedeutung als wichtigster Teil des Tempels, als Hauptplatz des Cultus hervorheben. Aber hätte es in diesem Falle nicht im Interesse einheitlicher Wirkung gelegen, gleich den ganzen von den Schranken eingehegten Teil vor dem Bilde

1) Dass nicht diese, sondern die die Thronbeine verbindenden Schranken die Gemälde des Panainos trugen, ist auch meine Überzeugung. Vgl. E. A. Gardner, Journ. of Hell. Stud. XIV, 1894, S. 233 ff., dazu Robert, Marathonschlacht S. 83, Anm. 1; Frazer, Pausanias's Descr. of Greece III S. 536 ff. An der gegenteiligen Ansicht hält Trendelenburg, Arch. Anz. 1897 S. 25 ff. fest, dessen Ausführungen allerdings wesentlich die in den Bildern sich aussprechenden Gedankenverbindungen betreffen.

2) Paus. V 11, 10. Dörpfeld in Olympia, Textb. II (Baudenkmäler) S. 12 f., dazu Tafelb. I Taf. VIII, IX, XII. Vgl. Frazer III S. 500. Das schwarze Quadrat hat 6,50 m. Seitenlänge.

in der geschilderten Weise auszustatten? Dazu kömmt, dass jener Vorkehrung zu Liebe die ursprüngliche Beschaffenheit des Fuſsbodens weitgehenden Veränderungen unterworfen wurde: zur Aufnahme des Belages aus schwarzem Steine wurden rostartig Platten aus weiſsem Kalkstein in den zu diesem Behufe der Längsrichtung nach eingetieften Porosfuſsboden eingelassen; und ebenso sind die Schwellen aus pentelischem Marmor zu beiden Seiten unter die bereits aufrecht stehenden und mit Stuck bekleideten Innensäulen der Cella geschoben. Ein so tief eingreifendes, mühsames Verfahren wird bloſs durch einen hervorragend wichtigen Zweck gerechtfertigt, und wenn, wie Dörpfeld aus dem gesamten Thatbestande schlieſst, diese Umgestaltung des bereits fertigen Tempelinneren im engsten Zusammenhange mit der Aufstellung des Zeusbildes erfolgte, dann müssen es wohl schwerwiegende Gründe der Wirkung des Kunstwerkes selber sein, welche dazu den Anstoſs gaben.

Solche ergeben sich in der That aus dem Material des Bildes. Es lässt sich vorstellen, wie leicht die Wirkung der goldenen Teile desselben durch die von einem weiſsen Fuſsboden zurückgeworfenen Reflexe beeinträchtigt werden konnte. Diese störenden Reflexe aufzuheben ist aber ein opakdunkler Stein, wie der eleusinische, vorzüglich geeignet.

Es spricht nicht gegen diese Erklärung, dass sich im Parthenon von einer ähnlichen Einrichtung nichts vorfindet. Denn um zunächst von allen Erwägungen abzusehen, die mit der relativen Chronologie der beiden groſsen Goldelfenbeinbilder des Pheidias zusammenhängen[1]), mochten bei der ungleichen Stelle der Bilder im Grundrisse der Cella und wohl auch der verschiedenen Orientierung der Tempel[2]) die Beleuchtungsverhältnisse verschieden sein; auch boten die unteren Partien der Parthenos mit ihren vorwiegend senkrechten Gewandcanneluren, die Schlange und die wie immer gestaltete Stütze störenden Reflexen weniger Angriffsflächen, als beim Zeus das reicher bewegte Himation, der Thron und der Schemel mit ihrem mannigfachen Detail. Und dürfte es angesichts des immerhin seltenen Vorkommens vergoldeter oder goldelfenbeinerner Statuen in der vorhergehenden Kunst — und vollends in solchen Massen war Gold nie früher verwendet worden — Wunder nehmen, wenn selbst ein Meister wie Pheidias gewisse Wirkungen erst an den fertigen Werken selbst erprobte? Dass dieselben Erscheinungen schon bei der Bronze zur Abhilfe hätten drängen müssen, kann bei der weit geringeren Empfindlichkeit dieses Materials gewiss nicht behauptet werden, zumal falls die Bronzestatuen schon von Haus aus eine Patinierung erhalten haben sollten. Dagegen wäre es lehrreich, wenn sich für später als der olympische Zeus angefertigte Goldelfenbeinbilder die Wiederkehr ähnlicher Vorrichtungen feststellen lieſse. Und das scheint in dem einzigen diesbezüglicher Beobachtung zugänglichen Tempel[3])

---

1) S. zuletzt Frazer III S. 533 ff.; gegen den (daselbst nachzutragenden) Aufsatz Robert's, Hermes XXIII, 1888, S. 444 ff. s. Furtwängler, Meisterw. S. 58 ff. Auch gegen Robert's Behandlung der Pausaniasstelle V 11, 3 hätte ich Bedenken hinzuzufügen.

2) Vgl. Nissen, Rhein. Mus. XLII, 1887, S. 35 f.

3) Von dem Olympieion in Megara (Paus. I 40, 4) liegt nur eine Mauer zu Tage: Rangabé, Ant.

in der That der Fall zu sein: in der Cella des Asklepiostempels zu Epidauros haben sich neben Bruchstücken von Fufsbodenplatten aus weifsem Kalkstein solche von schwarzem eleusinischen Steine gefunden, die bereits Kavvadias[1]) den Gedanken an ähnliche Verwendung wie im Zeustempel nahelegten.

In diesem Zusammenhang gewinnt vielleicht auch eine Beobachtung Interesse, die sich an den in Olympia vorliegenden Basen bronzener Statuen machen lässt. Während für die Basen der älteren Zeit die Verwendung hellen, meist weifsen Steines die selten verlassene Regel ist[2]), herrscht von den letzten Jahrzehnten des fünften Jahrhunderts an durch lange Zeit fast ausnahmslos die dunkle Farbe des Steines vor.[3]) Augenfällig stellt sich die Wendung in der Person Polyklets dar. Von den drei olympischen Siegerbasen, die heute dem älteren Künstler dieses Namens zugewiesen werden dürfen[4]), sind die des Kyniskos und Xenokles aus lichtem Marmor, während für die des Pythokles schwarzer Kalkstein gewählt ist. Die Basis des Kyniskos[5]) ist man fast all-

hell. II S. 294; Bursian, Geogr. I S. 374; Hitzig-Blümner, Pausanias I S. 362; Frazer II S. 524 f. Von dem jüngeren Heraion bei Argos (Paus. II 17, 4) sind nur die Fundamente erhalten: Brownson, Amer. Journ. of Arch. VIII, 1893, S. 215; Frazer III S. 167, und das Gleiche ist bei dem jüngeren Dionysostempel in Athen (Paus. I 20, 3) der Fall: s. Reisch, Eranos Vindob. S. 2 ff.; Dörpfeld-Reisch, Griech. Theater S. 19 ff. Auch von dem Cellafufsboden des Philippeions in Olympia (Paus. V 20, 9; Adler in Olympia, Textb. II S. 128 ff.) ist, nach dem Schweigen Adler's zu schliefsen, nichts mehr vorhanden. Das athenische Olympieion endlich (Paus. I 18, 6) harrt noch der systematischen Aufdeckung seines Innern (vgl. zuletzt Πρακτικά 1897 S. 14 f.; 1898 S. 10 f.).

1) Fouilles d'Épidaure I S. 16. Vgl. Joh. Baunack, Aus Epidauros S. 67 f.; Frazer III S. 240; Herrlich, Epidaurus S. 16.

2) Aus der Zeit etwa vor 435 haben Basen aus weifsem (meist parischem oder pentelischem) Marmor die Siegerstatuen: Olympia, Textb. V (Inschriften) Nr. 143—152, 157 (wohl so zu datieren), 164 (s. oben). Schwarzen Stein hat blofs Nr. 154. Nr. 156 ist spätere Erneuerung. Etwas jünger ist, wenn richtig auf Dorieus bezogen, Nr. 153 (Ol. 89 = 424: parischer Marmor), ebenso Nr. 155 (Ol. 89 = 424: rötlichvioletter Marmor). Von Weihgeschenken dieser Periode stehen Olympia, Textb. II S. 145 f.; Inschr. Nr. 248 = Textb. II S. 147; Inschr. Nr. 266, 630, 631 = Textb. II S. 144 f.; Inschr. Nr. 267, 268 mit hellen Basen gegen Nr. 632 (von den Herausgebern wohl allzuhoch angesetzt) aus schwarzem, ferner Nr. 252 = Textb. II S. 147 f. und Nr. 271 aus bläulich-, resp. dunkelgrauem Stein aus der Heimat der Stifter. Auch Nr. 274 und 275 (graulicher Marmor) gehören noch ins fünfte Jahrh., Nr. 274 sicher hoch hinauf.

3) Das Siegerdenkmal des Pythokles (Inschr. von Olympia Nr. 162, 163; s. oben) und das von den Herausgebern wohl zu tief gerückte des Damoxenidas (Nr. 158) eröffnen eine Reihe schwarzer Kalksteinbasen, die ununterbrochen bis in die Zeit Alexanders reicht, um dann durch andere, vorwiegend aber auch dunkle Gesteinssorten abgelöst zu werden. Völlig parallel damit gehen die Basen von Ehren- und Votivstatuen: die pentelische Basis des athenischen Künstlers Polymnestos (Nr. 638) steht ganz vereinzelt da. Erst viel später wird der Gebrauch mannigfaltiger, die Verwendung von Bronze freilich auch vielfach unsicher.

4) IGB Nr. 50, 90, 91 = Inschr. v. Olympia Nr. 149 (Kyniskos), 164 (Xenokles), 162, 163 (Pythokles). Ueber die Zuteilung vgl. nach dem Vorgange Robert's, Arch. Märchen S. 99 ff. (wo meine Andeutung zu IGB Nr. 90 richtig ausgelegt ist) Furtwängler, Meisterw. S. 415; Purgold, Olympia, Textb. II S. 148 ff. Die Zuweisung von IGB 92 = Inschr. v. Olympia Nr. 165 (schwarzer Kalkstein) an den jüngeren Polyklet bleibt mir noch zweifelhaft, da ich nach dem vorliegenden Facsimile der Ursprünglichkeit der Inschrift nicht sicher bin.

5) Ueber die Statue vgl. auch Collignon, Hist. de la sculpt. I S. 499; Furtwängler, Meisterw. S. 452 ff.; Petersen, Röm. Mittheil. VIII, 1893, S. 102 f.

gemein geneigt, möglichst nahe an die Mitte des fünften Jahrhunderts zu setzen. Aber auch die Inschrift des Xenokles macht mir in der ganzen Haltung einen so entschieden altertümlichen Eindruck, dass ich sie nicht wesentlich unter die Jahre 440—435 herabrücken möchte. Freier, fester und der ganzen Empfindung nach jünger erscheint mir die Schrift auf der Basis des Pythokles, bei der auch die Fufsspuren für die Statue eine weit fortgeschrittenere Entwicklung des Standmotivs bezeugen, als die noch gleichmäfsig auf beiden nebeneinandergestellten Füfsen aufruhende Figur des Xenokles besafs. Es wäre hübsch, wenn hier in Olympia die im Zeustempel gemachte Erfahrung unmittelbar auch für die Aufstellung der Bronzestatuen fruchtbar geworden wäre.[1]) In Attika, wo allerdings auch die Verwendung von Bronze nicht so allgemein feststeht, hat man an den hellen Basen viel zäher festgehalten.[2])

Auch bei der Wahl des eleusinischen Steines für die Basis des Zeusbildes[3]) wird die gleiche Rücksicht sowohl auf das oben aufgestellte Götterbild, wie die an der senkrechten Vorderfläche befestigten metallenen Hochreliefiguren mafsgebend gewesen sein. In ihrer Wirkung konnte die letztere Zusammenstellung dann auch für geänderte technische Voraussetzungen vorbildlich werden. Wenigstens wüsste ich für das am Erechtheionfries[4]) angewandte eigentümliche Verfahren, die Relieffiguren aus weifsem Marmor zur Anheftung an den aus eleusinischem Stein bestehenden Grund einzeln zu arbeiten, keine befriedigendere Herleitung. Und das Mittelglied haben wir ja in den Figuren von der Basis der Nemesis von Rhamnus[5]), für welche ebenfalls die umständlichere Einzelausführung zwecklos gewesen wäre, falls nicht, in Nachahmung dessen, was anderwärts für kostbareres Material geschehen war, der Grund aus andersfarbigem Stein bestand.

Technisch Sachkundige mögen entscheiden, ob, wenn die hier vorgelegte Erklärung zutrifft, sich aus der Anbringung und Ausdehnung jenes dunklen Bodenbelags im Zeustempel auch die Einfallsstelle der Lichtstrahlen, zu deren Verschluckung er zweckdienlich war, berechnen und damit für die ja noch immer nicht abgeschlossene Frage nach der Beleuchtung der antiken Tempel ein Element mehr gewinnen lässt. Doch auch ohne sie mit dem Gewichte dieser oder der angedeuteten Folgerungen für die Datierung des Zeusbildes zu belasten, ist die Mitteilung der vorstehenden Bemerkung hoffentlich durch den Einblick gerechtfertigt, den auch sie in die praktisch-monumentale Fürsorge des antiken Künstlers für sein Werk wie in das Weiterwirken selbst gering erscheinender künstlerischer Anregungen gestattet.

---

1) Polyklet selbst wäre die Neuerung wohl zuzumuten: vgl. Purgold, Olympia, Textb. II S. 148 ff.; Bulle, Griech. Statuenbasen S. 27.

2) Der eleusinische Stein des chalkidischen Viergespanns (CIA IV 1, 2, Nr. 334a; Lepsius, Marmorstud. S. 92, Nr. 244) und von CIA IV 1, 2, Nr. 422[6] neben wenigen Basen aus bläulichem Marmor sind auch hier in der älteren Zeit vereinzelte Erscheinungen.

3) Vgl. Dörpfeld, Olympia, Textb. II S. 13 f.

4) Vgl. Schöne, Gr. Reliefs S. 2 und zuletzt Pallat, Ant. Denkm. II, 1895—98, S. 6 f.

5) Kavvadias, Γλυπτά I Nr. 203—214; Staïs, Ἐφημ. 1891 S. 63 ff.; Pallat, Jahrb. d. Inst. IX, 1894, S. 1 ff.; Robert, Knöchelspielerinnen d. Alexandros S. 25 ff.



Der Fundort des Neapeler Doryphoros.

Von A. Mau.

So oft standen wir nun schon ratlos vor der Tuffbasis in dem kleinen Porticus neben dem Isistempel in Pompeji. Wie ein Alp lastete es auf uns, dafs hier, wo es sich um eines der interessantesten Gebäude der alten Stadt und um eine der berühmtesten Statuen des Altertums handelte, und wo eigentlich alles so einfach zu liegen schien, doch des Rätsels Lösung sich nicht finden wollte. Deutlich genug sahen wir ja auf der Oberfläche der Basis die viereckige Vertiefung für die Plinthe einer Statue. Hinter ihr die Treppe, so hoch, dafs, wer auf ihrer obersten Stufe stand, den Kopf auch einer überlebensgrofsen Statue bequem erreichen konnte, oder auch ein Knabe den Kopf einer Statue in Lebensgröfse: also doch wohl sicher eine Vorrichtung um die Statue zu bekränzen. Vor der Basis etwas wie ein steinerner Tisch; kaum abweisbar drängt sich die Vorstellung auf, dafs hier Wettkämpfe stattfanden, dafs auf diesem Tisch der dem Sieger bestimmte Kranz lag, dafs

diesen dann der Sieger, auf die Treppe steigend, dem Gotte — denn ein Gott mufs es doch wohl gewesen sein — auf das Haupt setzte. Von dem Funde einer Statue erzählen die Ausgrabungsberichte, und es ist längst bemerkt worden, von Heydemann und R. Schöne, dafs die aus den Berichten resultierenden ziemlich komplizierten Brüche sich nur an einer Statue des Neapeler Museums, hier aber genau, wiederfinden, nämlich an dem berühmten polykletischen Doryphoros. Und wenn wir hier einen Gott brauchen, so hat es auch keine Schwierigkeit, aus dem Doryphoros durch ein Kerykeion statt der Lanze einen Hermes zu machen, den Gott der Palästra. Soweit stimmt alles trefflich zu der von Schöne in Nissens pompejanischen Studien ausgeführten Vermutung, dafs der Portikus — ursprünglich beträchtlich gröfser, so dafs die Basis in der Mitte der Langseite stand — eine Palästra war, ein Übungsplatz für Knaben oder Epheben, und der Sieger in gymnastischen Wettkämpfen seinen Kranz der Statue aufsetzte.

So müfste also die Plinthe des Doryphoros in die viereckige Vertiefung der Basis eingelassen gewesen sein. Aber bekanntlich ist dies unmöglich: die Plinthe, länglich, etwas unregelmäfsig gerundet, mifst 0,66 × 0,55, die Vertiefung nur 0,60 × 0,55. Schöne hat dies wohl bemerkt; aber bei der auffallenden Übereinstimmung der Brüche mit den Angaben der Berichte, und bei der Unwahrscheinlichkeit, dafs die Statue nicht im Museum vorhanden sein sollte, glaubte er sich damit abfinden zu müssen. Er bedauert, dafs man die Unterseite der jetzt in eine moderne Basis eingelassenen Plinthe nicht untersuchen kann, und vermutet, sie könne hier eine rechteckig herausspringende, in die Vertiefung passende Fläche gehabt haben; die rundliche Plinthe selbst hätte sich frei über die Oberfläche der Basis erhoben.

Aber das geht denn doch nicht. Mit einem solchen viereckigen Anhängsel versehen wäre ja die Plinthe von Anfang an bestimmt gewesen, sichtbar zu bleiben. Einer Plinthe aber, die sichtbar bleiben soll, giebt man eine regelmäfsige Form, es sei denn, dafs sie, naturalistisch, irgend etwas besonderes vorstellt; diese unregelmäfsige Rundung — gerade nur so viel, um den Füfsen Platz zu bieten — erklärt sich nur aus der Absicht, sie in einer Vertiefung der Basis verschwinden zu lassen. Zudem würde doch die Plinthe, auf die Vertiefung gestellt, sie nicht ganz decken; die Ecken würden frei bleiben: es müfste also jenes viereckige Anhängsel stellenweise über den Rand der Plinthe vorgeragt haben. Das wäre doch gar zu wunderlich. Und wozu das alles? es war ja so einfach, für eine länglich runde Plinthe auch eine länglich runde Vertiefung zu machen.

So bin denn ich, da ich ebenfalls glaubte, mich mit obiger Schwierigkeit irgendwie abfinden zu müssen, auf einen anderen Ausweg verfallen. Diese Vertiefung, sagte ich, ist nicht für diese Statue gemacht; hier stand früher einmal eine andere Statue. Als dann diese durch den Doryphoros ersetzt wurde, dessen Plinthe nicht in die Vertiefung pafste, wird man diese ausgefüllt und die Statue darüber gestellt haben, obgleich ihr Verfertiger die Plinthe offenbar zum Einlassen bestimmt hatte. Aber auch dies wäre doch sehr selt-

sam; war doch nichts leichter, als die Vertiefung zu erweitern. Ferner müfste sich doch wohl von der Ausfüllung irgend eine Spur finden, was nicht der Fall ist. Und dann: wann soll denn die Ersetzung der früheren Statue durch den Doryphoros stattgefunden haben? Es ist kaum vermeidlich, an das Erdbeben des Jahres 63 zu denken. Damals also sollte für die Palästra eine so vorzügliche Statue verfügbar gewesen sein, während als Kultbilder der kapitolinischen Gottheiten dürftige Thonfiguren genügen mufsten? Unmöglich ist das ja freilich nicht. Aber wenn wir uns nun die Vertiefung genauer ansehen, so finden wir, dafs schon im Altertum ihre Wände zum Teil weggebrochen und die abgebrochenen Stücke mit Eisen wieder angesetzt waren. Auch hier ist es doch schwer, nicht an das Erdbeben von 63 zu denken. Man hat also nach demselben die viereckige Vertiefung wieder hergestellt. Wozu, wenn sie nicht benutzt werden sollte? Da hätte man doch sicher die Ausfüllung und die fehlenden Teile der Wände aus einem Stück gemacht.

So werden wir von allen Seiten auf den einfachen Schlufs zurückgedrängt: der Doryphoros mit seiner Plinthe pafst nicht in diese Vertiefung; also hat er hier nicht gestanden. Dieser Schlufs führte mich und andere zu erneutem Suchen im Museum, einschliefslich der Magazine, nach einer anderen Statue, auf die die Angaben der Berichte passen könnten. Vergeblich; eine solche Statue ist im Museum nicht vorhanden. So wäre denn am Ende die hier gefundene Statue verloren gegangen? Ganz unmöglich wäre dies ja nicht, aber doch wenig wahrscheinlich. Und schliefslich ist doch auch die Übereinstimmung mit den Berichten zu grofs, um sie für zufällig zu halten. Es handelt sich ja nicht um so ganz einfache und täglich vorkommende Dinge. Am 13. April 1797 findet man den Rumpf mit den abgebrochenen Händen, am 3. August die Plinthe mit dem Baumstamm, im Bericht Pyramide genannt, einem fast vollständigen Fufs und der Spitze des anderen, endlich am 17. August die Beine. Nun steht auf der Plinthe des Doryphoros, ungebrochen, der Baumstamm, fast der ganze rechte Fufs und die Spitze des linken; der untere Teil der Beine ist sowohl von den Füfsen als von den Oberschenkeln abgebrochen; abgebrochen sind auch die Hände. Da wäre es denn doch ein schwerer Entschlufs, hier nicht die gesuchte Statue zu erkennen, zumal aus der Nichterwähnung irgend welchen Attributes doch wohl hervorgeht, dafs solche nicht vorhanden waren, wie eben am Doryphoros.

Wir müssen eben uns zu einem weiteren, ebenso einfachen Schlufs bequemen: der Doryphoros, hier gefunden, kann auf der Basis nicht gestanden haben; also stand er zwar im Gebäude, aber nicht auf der Basis. In der That geht auch letzteres nicht aus den Berichten hervor, im Gegenteil. Am 13. April findet man die Statue; erst am 22. Juni «einen Altar und anderes, was Herr Perez Conde nicht begreift», das ist die Basis mit Zubehör; erst am 3. August die Plinthe. Diese stand also nicht auf der Basis; und der Bericht sagt ausdrücklich, dafs sie vielmehr am Fufse einer der Säulen der Südseite stand, und dafs man sie dort stehen liefs, offenbar weil man den Eindruck hatte, dafs sie an ihrem Platze stand: *resta la riferita soglia e piramide dove si è trovata,*

e propriamente vicino ad una colonna che forma il portico del lato di mezzogiorno. Damit ist der Sachverhalt vollkommen klar; der Doryphoros stand nicht auf der Basis, sondern auf dem flachen Boden an einer Säule; die einst auf der Basis stehende Statue ist verloren. Sie kann Hermes, den Gott der Palästra dargestellt haben; dann war der Doryphoros einfach eine Athletenstatue, wie die, von denen Plinius XXXIV 18 spricht: *nudae tenentes hastam ab epheborum in gymnasiis exemplaribus quas Achilleas vocant.* Doch wäre es ja auch möglich, dafs gerade diese Palästra unter dem Schutze einer anderen Gottheit gestanden hätte; dann bliebe die Möglichkeit, den Doryphoros als Hermes zu ergänzen. In beiden Fällen ist der Fund dieser Statue der Annahme, dafs wir hier eine Palästra vor uns haben, günstig.

Auf diese einfache Lösung wäre wohl schon früher jemand verfallen, wenn man es nicht allgemein für selbstverständlich gehalten hätte, dafs die Statue auf einer Basis stehen mufste, wenn es nicht unserem Gefühl widerstrebte, zu denken, dafs sie so einfach auf dem flachen Boden stand, wie ein Mensch unter anderen Menschen. Wir können hinzufügen, dafs, wie schon gesagt, die Plinthe des Doryphoros offenbar bestimmt war, in eine Basis eingelassen zu werden. Indes das macht ja keine Schwierigkeit und beweist nur, dafs die Statue nicht ursprünglich für diese Aufstellung gearbeitet war. Was aber diese Art der Aufstellung betrifft, so haben wir für dieselbe gerade in Pompeji eine vollkommene Analogie: genau so stand die bekannte archaische Bronzestatue des Apollo im Peristyl der nach ihr benannten Casa del citarista einfach auf dem Boden am Fufse der nordwestlichen Ecksäule, nach Süden der nächsten Säule zugewandt. Und hier ist die Sache für unser Gefühl noch seltsamer, weil die Statue nicht mehr als lebensgrofs ist, auch nur eine ganz flache Plinthe hat, während der Doryphoros doch um mehr als Haupteslänge die ihn umgebenden Menschen überragte. Als weitere, auch pompejanische Analogie, können wir allenfalls geltend machen den Hermes mit verhülltem Haupte in der Palästra der Stabianer Thermen; eine Herme, insofern sie statt der Beine in einen viereckigen Pfeiler ausläuft, aber mit vollständig ausgearbeitetem Oberkörper. Auch hier steht der Kopf nicht höher als der eines davorstehenden Menschen. Die sonst gleichartige Herme im Hofe des Apollotempels ist gröfser und steht auf einem Untersatz. Als entferntere Analogie mögen wir noch die Art betrachten, wie auf einem Gemälde aus dem Hause bei der Farnesina (Mon. d. Inst. XII 29, 1) die archaische Artemisstatuette, deren bekanntestes Exemplar aus Pompeji stammt, auf einer ganz niedrigen Basis steht, so dafs sie der vor ihr stehenden Frau kaum an die Brust reicht.

Il motivo e il tipo della Venere de' Medici
illustrati da due monumenti inediti.

Per Luigi A. Milani.

La descrizione e interpretazione oggi corrente del tipo e del motivo di quella perla statuaria ch' è la Venere de' Medici si ha riassunta felicemente nelle seguenti spirituali parole della Guida dell' Amelung[1]):

„Aller Hüllen entledigt steht die Göttin der Schönheit am Meeresstrande, um in das kühle Bad hinabzusteigen, hält aber noch einen Moment zögernd inne. Indem sie Brust und Scham mit den Händen bedeckt, blickt sie mit leisem Lächeln und schwimmenden Augen in die Weite, und in ihrem Ausdruck mischt sich die Scheu der Einsamen und die ihrer eigenen Vollkommenheit frohe Wonne des schönsten Weibes."

Che questa insigne statua, posseduta avanti il 1584 dalla famiglia della Valle-Rustici-Bufalo[2]), trasferita a Firenze e collocata nella Tribuna per cura di Cosimo III nel 1677[3]), raffiguri la dea in riva al mare, è determinato dal delfino con spuma nella bocca e cavalcato da due Eroti postole a lato; che sia in atto di scendere nell' acqua per prendere il bagno, è chiarito dalla famosa Afrodite Cnidia di Prassitele, con cui è stata giustamente messa in relazione[4]); che indugi sotto l'impressione della solitudine in cui si trova, esprimendo ad un tempo il pudore della sua completa nudità e il fascino della sua sovrana bellezza, è così evidente, che, più o meno, tutti ci troviamo d' accordo in tale giudizio; ma nondimeno finora non è stata colta e quindi analizzata la vera ragione della differenza esistente fra il tipo della Afrodite Cnidia e quello dell' Afrodite Medicea.

Uso a non spendere il tempo in discussioni fondate su semplici apprezzamenti individuali, non avrei certo preso la parola sopra un soggetto siffatto, se due monumenti, uno vecchio e l' altro nuovo, ambedue sconosciuti, non

1) Führer durch die Antiken in Florenz (1897) p. 67.

2) V. l'inventario dei marmi del palazzo di questa famiglia pubblicato dal Michaelis in Berl. Jahrb. 1897 p. 236 n. 160. La pretesa provenienza di questa celebre statua dal Portico di Ottavia è più che dubbia. V. Michaelis, Arch. Zeit. 1880 p. 13; cf. Loewy, Inschr. gr. Bildhauer p. 339 n. 513.

3) Gotti, Gall. di Firenze p. 113 sqq.

4) V. Brizio in Nuova Antol. 1878 p. 447—478; Furtwängler, Meisterwerke p. 643; Klein, Praxiteles p. 278; Collignon, Hist. de la sculpt. II p. 277; Amelung. l. c.



Fig. 1.

venissero a gettare una luce inaspettata sopra il vero motivo della Venere de' Medici e sulla sua diretta figliazione da un celebrato tipo di Afrodite, dovuto verisimilmente al creatore stesso dell' Afrodite Cnidia.

1.

Il primo di questi monumenti, sebbene di vecchia data, e noto in Firenze e lodato nel Trecento, nel Cinquecento e Seicento, era sfuggito alle ricerche degli archeologi, e rimase quindi come sepolto. Per farlo rivivere nella sua meritata luce, volentieri lo rendo di pubblica ragione in questa solenne occasione giubilare in onore d' un indagatore così benemerito delle antichità italiane.

Come può vedersi nella riproduzione eliotipica (fig. 1, 1 a) e a disegno lineare (fig. 2) che ne porgo, trattasi di una statua marmorea, la quale nel tipo e nelle proporzioni corrisponde con la celebre Venere dei Medici.[1]) Da quanto ho potuto rintracciare ed appurare avanti il 1889 era nel palazzo Montalvo in Borgo degli Albizzi e quivi stava certo da più di un secolo insieme ad altri marmi antichi.[2]) Nel 1591 sembra che fosse nel vicino palazzo dei Visacci fra „le figure di marmo lodate molto di artifizio antico" di Messer Baccio Valori[3]); e più anticamente, nel 1357, si può dedurre che fosse appartenuta ad altra famiglia fiorentina, essendo troppo esattamente descritta da Benvenuto da Imola in una sua notazione al X canto del Purgatorio (V. ed. Lacaita, Fir. 1887 III p. 280) perchè si possa pensare ad un' altra statua:

> *„Ego autem vidi Florentiae in domo privata statuam Veneris de marmore mirabilem in eo habitu in quo olim pingebatur Venus. Erat enim mulier speciosissima nuda tenens manum sinistram ad pudenda, dextram vero ad mamillas et dicebatur opus Polycleti, quod non credo quia . . . . . . Polycletus sculpsit in aere non in marmore."*

Se la mia identificazione è giusta, mi pare che difficilmente possa contraddirsi tenendo conto dell' età a cui si riporta il primo commentatore di

1) Metto a riscontro nello specchietto che faccio seguire alcune misure potute prendere sulle due statue. Le principali differenze risultano dall' essere la Venere Montalvo meno inclinata sul davanti della Venere de' Medici

	Venere Montalvo	Venere de' Medici		Venere Montalvo	Venere de' Medici
Dal vertice del capo alla pianta dei piedi	1.520	1.525	lung. del piede	0.22	0.22
la sola testa	0.215	0.220	larg. del piede	0.08	0.08
angoli esterni degli occhi	0.08	0.08	Antibraccio, dal gomito alle estremità delle dita	0.41	0.41
detti interni	0.3	0.3	Omero	0.32	0.33
distanza dei capezzoli	0.20	0.20	dall' ultima ciocca di capelli al vertice delle natiche	0.58	0.52
dalla fossetta del collo al capezzolo s.	0.17	0.17	dal detto vertice alla fossetta del ginocchio (poplide)	0.45	0.46
dal capezzolo s. al vertice del pube	0.425	0.325	dalla fossetta del ginocchio al tallone	0.45	0.49
dal vertice del pube al ginocchio d.	0.35	0.38			
dal ginocchio al tallone	0.475	0.51			

2) Il palazzo Montalvo, com' è noto, fu costrutto dall' Ammonati nel 1568 sulle antiche case de' Pazzi; ma s' ignora a quale data rimonti l' acquisto e l' installazione della nostra Venere e di un' altra antica statua togata che stavano nel cortile del palazzo avanti il 1889. Ho motivo di credere che questa installazione dati dal 1739 epoca in cui alloggiò nel palazzo Montalvo il barone de Stosch, detto dal Marcotti (Guide de Flor. p. 144) archeologo per dilettantismo e per pretesto, in realtà spione inglese. Fra i marmi antichi tuttora conservati nell' interno del palazzo segnalo al Robert il fronte d' un bel sarcofago romano con la morte di Meleagro.

3) V. Bocchi, Le bellezze della città di Fiorenza ed. 1591 p. 178. La prima statua della coll. Valori descritta dal Bocchi è appunto „Una tutta intera figurata per una Venere". Cfr. anche l' ed. ampliata del Cinelli (1677) p. 362.

Dante[1]), dovrebbesi inferire che questa statua provenga dall' Etruria o dalla stessa Firenze romana, non da Roma come vien fatto di pensare a tutta prima.[2]) Io la vidi soltanto nel 1889 quando, acquistata dal negoziante Gustavo Volterra stava per prendere la via della Gran Bretagna. Questi la vendette al sig. Linton di Brighton, che però non la tenne; in fatti vengo informato che trovasi adesso in America e che da New-York fu ultimamente spedita a Chicago. Il nome dell' attuale proprietario non mi è riuscito di conoscere.



Fig. 2.

La vecchia statua fiorentina, dirò di Borgo degli Albizi o Montalvo, è di una qualità di marmo insolita. La grana è quella del marmo lunese, però il colore è roseo-scuro con chiazze bianche. Per lavorazione ed esecuzione sta molto al di sotto della copia greca Medicea. È certo di scalpello romano; ma ha sopra la Venere dei Medici un pregio singolarissimo; quello di essere conservata quasi integra e intatta. Le braccia, che nella Venere de' Medici, com' è noto, sono in gran parte di moderno restauro, qui sono antiche e tutte di un pezzo con la statua. Di restauro non vi sono che le dita delle mani, nel nostro disegno fig. 2 indicate con linee punteggiate. Il restauro è eseguito in terracotta, secondo l' uso del quattrocento; e siccome vi è un attacco marmoreo sopra la mammella sinistra, si può esser certi che il dito indice toccava leggermente il petto.

La nostra statua mostra che il restauro delle braccia e delle mani della Venere Medicea fatto da Ercole Ferrata dopo il 1677[3]) era stato studiato bene, forse non senza l' ajuto della vecchia statua fiorentina in quel tempo conservata, io ritengo nel palazzo Valori-Altoviti detto volgarmente dei Visacci, e lodata nel citato libro del Bocchi, che il Cinelli dava fuori proprio allora in una edizione ampliata.[4]) Soltanto sarebbe stato trascurato il braccialetto sciolto, che in tale statua vedesi espresso sul dorso

1) Benvenuto fu a Firenze la prima volta nel 1357, espose la Divina Commedia a Bologna fra il 1366 e il 1376 e sembra che mettesse in iscrittura il suo commento nel 1389.

2) Nella collezione Valori vi erano monumenti di non dubbia provenienza dai dintorni di Firenze e da Firenze stessa, per es. „la colonna di marmo in forma di termine con lettere etrusche trovata a Capalle in un luogo dove ancora si chiama i Confini“ e „la statua di artifizio antico in habito romano trovata sotto la casa di Galeotto Cei, nel perimetro dell' amfiteatro“ V. Bocchi ed. 1591 p. 183, ed. 1677 p. 363.

3) V. Gotti, Gall. di Firenze p. 118.

4) Le Bellezze della città di Firenze scritte da M. Fr. Bocchi, ampliate ed accresciute dal Cinelli, (1677) p. 362.

della mano destra. Il Ferrata o non fece caso di tale ornamento, considerandolo, a torto, come un accessorio insignificante, o lo trascurò di proposito, per non dare a vedere che copiava.[1]) Questo braccialetto, corrispondente, si noti bene, per la sua forma a nastro snodato e gemmato, con quello che adorna il braccio s. della Venere Cnidia dell' esemplare di Monaco[2]), fa guadagnare alla statua Montalvo una importanza veramente eccezionale. Esso non solo risolve in modo soddisfacentissimo la questione del motivo statuario, ma rende altresì ragione di due altre particolarità interessantissime del tipo Mediceo, state fin qui trascurate e strettamente connesse col braccialetto medesimo. Alludo da una parte alla impressione lasciata dal braccialetto intorno al braccio s., che è visibilissima nella nostra statua e non meno visibile nella statua Medicea; d' altra parte alludo ai fori degli orecchi, i quali fanno presumere, o che gli orecchini fossero aggiunti reali, o, secondo è più probabile, che la dea se li fosse levati poco prima del braccialetto.

Il motivo statuario del tipo Mediceo apparisce pertanto chiarissimo. La dea della bellezza è rappresentata in un momento dei preparativi al bagno subito posteriore a quello rappresentato dal tipo Cnidio. Nel tipo di Cnido Afrodite si leva il velo che in altri tipi prassitelici della stessa dea cuopre ancora la parte inferiore del corpo — Venere Coa ristaurata da Zenodoro, da me riconosciuta nelle monete di Tito[3]); Venere d' Arles, identificata dal Furtwaengler con l' Afrodite di Thespiae[4]) — all' atto in cui scopre completamente le sue forme e le bellezze più intime si sente come presa da un senso di

1) Le misure degli antibracci della Venere dei Medici, corrispondenti a millimetro con quelle della nostra statua fa sospettare che Ercole Ferrata per il suo restauro se ne sia effettivamente servito.

2) Brunn, Beschreib. d. Glyptothek n. 131.

3) Tutti quelli che si sono occupati in questi ultimi tempi di Prassitele e dei tipi Prassitelici anche ex professo (cf. Furtwaengler, Klein, Collignon ecc.), o per dimenticanza o per partito preso, hanno taciuto della mia congettura sulla Venere Coa, mentre, non lo dico per presunzione, ma per verità che sfido di negare od infirmare, è l' unica che si presenti fondata su dati positivi. La mia congettura, esposta in Mus. Ital. II (1886) p. 51 nota 2 a proposito d' un ripostiglio di monete romane nascosto nel 79 di Cr., prende le mosse dalla cronologia e dallo studio generale dei tipi delle monete di Vespasiano e Tito, non che da una fonte letteraria lasciata in oblio dal Brunn (Gesch. d. gr. Künstl.) quindi dall' Overbeck (Schriftquellen) e da tutti quelli che trattarono della Venere Coa. Nel citato mio scritto ho dimostrato il perfetto sincronismo e parallelismo fra i denari di Vespasiano esprimenti il famoso colosso del Sole neroniano e quelli di Tito esprimenti una Venere vincitrice, *velata specie*, di tipo prassitelico; e siccome Svetonio (Vesp. 18) dichiara appunto che il colosso del Sole e la Venere Coa furono dati da restaurare da Vespasiano all' artista Zenodoro (*Coae Veneris, item Colossi refectorem insigni congiario magnaque mercede donavit*) così mi pare che si abbia buon fondamento di ritenere che queste monete coniate contemporaneamente, come dichiarai, nel 2° semestre del 79, celebrino il compiuto ristauro di quelle insigni opere d'arte. Altri argomenti in appoggio della mia congettura addussi nel citato scritto a cui rimmando, e che io non mancai di segnalare ai non numismatici trattando del Dionysos di Prassitele da me riconosciuto nella statuetta Photiadis-Sambon, ora nel Museo del Louvre. Ved. Mus. Ital. III (1890) p. 772 nota 4. A proposito di questa statuetta devo mettere anzi in guardia gli studiosi contro la critica tendenziosa e il falso guidizio che il Furtwängler ne fece in Meisterwerke p. 586 sg. onde poter sostenere il suo edifizio su Eufranore. La statuetta è indubbiamente di greca origine e di greca qualità, non un bronzo romano provinciale come egli asserì.

4) Meisterwerke p. 547 sgg.

pudore. Invece il tipo Mediceo, com' è provato dall' esemplare Montalvo, dall' impressione del braccialetto sul braccio s., e dalla circostanza che il tipo di Cnido nelle sue riproduzioni più fedeli mostra il monile intorno al braccio, la rappresenta in un momento ulteriore, quando, dopo levato il velo, levati l' orecchini, si toglie l' ultimo ornamento mondano. In quest' atto si sente presa da un senso di pudore ancora più accentuato, essendo fisiologico che un ornamento portato per abitudine costante e che le donne non si toglievano fin da tempi mitici altro che nel letto nuziale[1]), risvegli nella dea e in chi la rimira idee sessuali. Questo sentimento essa esprime per ciò intensamente avanti di togliersi alla vista profana e tuffarsi nelle fresche onde del mare.

La più stretta relazione di questo tipo di Afrodite con l' acqua marina, elemento della sua nascita e con l'amore sessuale, elemento della sua vita (cfr. inni a Venere), è benissimo resa simbolicamente e materialmente dal delfino che le sta a lato, mordente la spuma, cavalcato da due eroti: Eros e Pothos, l' amor generico e l' amore sessuale. Nella vecchia statua fiorentina gli Eroti mancano; ma, come proverò più innanzi, essi non mancavano nell' originale di bronzo che ha servito da modello al cosiddetto tipo di Afrodite pudica. Intanto è notevole che nella nostra replica manchi il tronco d'albero che serve d' appoggio marmoreo alla statua Medicea e che, anche perchè eterogeneo al motivo della statua e illogico nella sua associazione al delfino, deturpa tutta la visuale del lato posteriore. — La statua Montalvo, essendo nella parte deretana perfettamente conservata e non deturpata dal tronco d' albero, sebbene inferiore nella trattazione del nudo, apparisce quasi più bella e attraente della Venere Medicea.

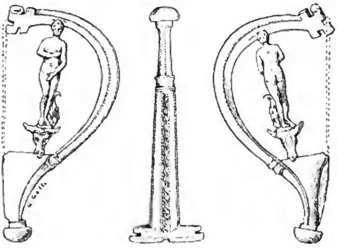


FIG. 3.

2.

Il secondo monumento inedito che viene in acconcio per questa trattazione proviene dal cuore dell' Etruria marittima, da Populonia. È una fibula di bronzo degna di Benvenuto Cellini. La esibisco riprodotta al vero in tre visuali su disegno accuratissimo dell' artista Gatti (fig. 3). È del tipo cosiddetto a cerniera. Ha forma elegantissima, l' arco, a profilo perlato, è finemente cesellato nel mezzo con una linea ondulata a rilievo e con perlati laterali. La staffa termina in pomo, e, nella parte interna, fra la staffa e l' arco è applicata una figurina

1) V. Hymn. in Ven. v. 162—64.

ornamentale di Venere nuda trattata nella tecnica del bronzo fuso (fondo perduto) con mirabile delicatezza e perfezione. Il tipo corrisponde a quello Mediceo, e non manca nemmeno il delfino, solamente è cavalcato da un solo erote anzichè da due.

Io acquistai questo rarissimo cimelio per il Museo di Firenze l' anno passato insieme con un importante gruppo di oggetti provenienti tutti da alcune tombe scoperte a S. Cerbone presso porto Baratti, il noto porto di Populonia. Ciò afferma anche il Cav. Falchi, regio ispettore locale, il quale aveva ottenuto il permesso di eseguire regolari ricerche nel detto luogo e potè constatare l' esistenza di tombe vergini in costruzione e a cassone sotto le scorie di ferro ivi accumolate da secoli per opera dei Romani. — I bronzi nel loro complesso ed i fittili di questo gruppo d' oggetti (vasi dipirti dell' ultima decadenza ed alcuni etrusco-campani) formano un tutto omogeneo per tombe del sec. $\frac{1}{2}$ III—$\frac{1}{2}$ II a. C. e la nostra fibula, se va insieme, come pare probabile, con gli oggetti più recenti, sarebbe al più tardi della seconda metà del sec. II. a. C.

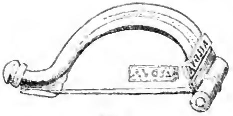


FIG. 4.

La patina della fibula, traente al giallo, corrisponderebbe con quella d' una bella situla cilindrica cesellata e di un kyathos a rocchetto di simile colore, mentre gli altri bronzi dell' acquisto sono tutti verde-cupi. Vi sono poi anche ragioni interne che appoggiano la pertinenza della fibula con il gruppo degli oggetti in parola e ne convalidano la data etrusco-romana. Queste ragioni si fondano sull' l'analisi del suo tipo e singolarmente sul suo riscontro con una fibula di Marzabotto, quasi identica, in cui è aggiunta sopra la cerniera la signatura di fabbrica a lettere impresse AVCSSA (v. fig. 4).[1]) Una terza fibula della stessa forma, con staffa desinente anch' essa in pallino, con l'arco sagomato e cesellato e con la medesima marca di fabbrica, trovata, come pare, nell' Italia meridionale ed appartenuta alla collezione Iorio, fu pubblicata dal Parascandolo in un raro opuscolo dal quale traggo il nostro disegno fig. 5.[2]) La marca di fabbrica corrisponde senza dubbio a quella di

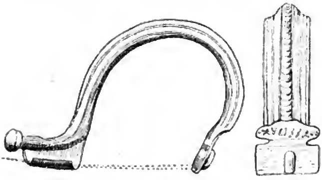


FIG. 5.

1) Questa fibula fu pubblicata la prima volta dal Gozzadini, Una antica Necropoli ecc. tav. 17, fig. 17, p. 31—54 ed è più esattamente riprodotta in Montelius, La civil. primitiv. pl. XIII f. 184, donde il nostro disegno fig. 4.

2) Parascandolo, Illustrazione di un marmo greco rappresentante le Cariatidi, Napoli 1817, p. 88, nota 139. Cfr. C. I. L. X. 8072, 22; il sospetto elevato ivi a p. 1068, non mi sembra giustificato.

Marzabotto, solo apparisce di tempo posteriore, perchè il nesso sarebbe stato sciolto in C + I, e ne resulta quindi chiara la lettura del nome AVCISSA, che il Lattes, a cui mi rivolsi per avere il suo autorevole parere, dichiara di carattere etrusco-latino e mette egregiamente a riscontro con Calussa, cognome del primo pontefice romano plebeo e con altri nomi etruschi ed etrusco-latini desinenti in -ssa come Gargossa (C. I. E. 1955), Hannossa (C. I. E. 1295), Pabassa (C. I. E. 832) ecc. La stessa iscrizione AVCISSA fu letta dal Gamurrini (Append. 495 c) alla base dell' arco di una fibula rinvenuta nel Chiusino. Il Gamurrini non la descrive; ma dal posto che occupa l' iscrizione e dal richiamo ch' egli fa alla fibula di Marzabotto si desume che doveva essere di simile tipo.[1])

Il nome di Aucissa ci riporta dunque ad un fabbricante etrusco-latino; mentre la paleografia della marca di Marzabotto (cfr. specialmente il nesso ɑ e la forma delle SS) e il tipo della fibula, derivato evidentemente da quello etrusco ben noto della Certosa, depongono in favore dell' età repubblicana e bene si accordano coll' epoca etrusco-romana della tomba, dalla quale si vuole abbia fatto parte quella anepigrafa populoniese. La fibula di analogo tipo trovata a Carrù nel Piemonte e pubblicata dal Fabretti siccome rinvenuta in una tomba del tempo di Tiberio, essendo priva del caratteristico pallino e priva d' iscrizione, può bene rappresentare l' evoluzione ultima di questo tipo nella prima età imperiale, e non contraddirebbe quindi all' origine etrusco-romana dell' esemplare con pallino e iscrizione arcaica di Marzabotto, il quale apparisce il più antico di tutti e il più strettamente connesso con quello populoniese.

Fissata così nella seconda metà del sec. II a. C. la data probabile della fibula populoniese, eccoci davanti ad un monumento il quale viene a gettare una luce bellissima sull' origine del tipo della Venere de' Medici e sulla sua diffusione nel mondo romano.

Basta raffrontare i disegni dati e le fotografie per convincersi che la Venere della fibula populoniese corrisponde nel tipo molto più da vicino alla statua Montalvo che alla statua Medici. La posizione rispettiva delle gambe, la s. ferma e la d. leggermente mossa, è la medesima nelle tre repliche in parola, mentre nella Venere della fibula e in quella Montalvo si nota una minore inclinazione della parte superiore del corpo.

Identica è inoltre nella statua Montalvo e nella fibula la posizione obliqua della mano s. cuoprente il pube e quella della mano d. pressata al petto. La mano s. della Venere dei Medici sarebbe riuscita nel restauro troppo pie-

---

1) Nel Museo di Firenze si hanno cinque fibule a cerniera di simile tipo, provenienti dagli scavi Remedi nel foro di Luni, che, come le note sculture fittili e la base della statua di Marcello (v. Milani, Mus. top. dell' Etruria p. 74 sgg.), risalgono verisimilmente al sec. II o I a. C. Vi è pure una statuetta d' argento in miniatura della medesima provenienza lunese, la quale dà a vedere di essere appartenuta a una fibula simile alla nostra. Esibisce Venere nuda pudica con l' attacco per un delfino dal lato s. e un Erote dall' altro lato. Tiene la s. abbassata sul pube e nella d. alzata pare tenga una mela. Fa da piedistallo al gruppo un capitello ionico, corrispondente tectonicamente al bucranio della fibula populoniese.

gata in giù. La testa della Venere della fibula è un po' piu di faccia; ma tale differenza dipende da ragione tecnica, cioè dall' adattazione della figurina a ornamento. Anche la testa di bue, aggiunta nella fibula sotto i piedi di Venere, certamente è dovuta a ragione tecnica o tectonica; ed è graziosissima anzi l' idea dell' artefice di far servire di presa con l' orlo della staffa la bocca aperta di una testa taurina.

Sul delfino, come ho detto, si nota un solo erote; il secondo erote, già poco visibile nella statua Medicea, era impossibile di trattarlo a tutto tondo in proporzioni così microscopiche, e perciò credo sia stato trascurato. Che nel prototipo di questa Afrodite gli eroti fossero due si arguisce dalla statua Medicea; ma che l' erote più caratteristico fosse Pothos, l' amor sessuale, cioè quello che sta sul davanti a cavalcioni del delfino, oltre che dalla nostra fibula si desume indirettamente dalla famosa statua di Augusto di Prima Porta (Bruckmann, Denkm. fig. 183), dove è stato riprodotto a lato di Augusto, probabilmente, non senza un richiamo alla Venere di cui trattiamo.[1])

E l' originale da cui dipendono tutte queste repliche di che natura era, a chi è dovuto, dove si trova?

Che questo originale fosse di bronzo era gia stato rilevato in base all' analisi della statua Medicea; ora poi è confermato dalla vecchia Venere di Borgo degli Albizi in marmo roseo-scuro, priva del sostegno a tronco d' albero, e dalla fibula di Populonia. Che risalisse ad un tipo prassitelico era stato messo fuor di dubbio dall' analisi della testa di Petworth, ora nel palazzo di Lord Leaconfield a Londra. Che sia strettamente congiunto e particolarmente parallelo alla celebre Afrodite di Cnido di Prassitele è messo in rilievo dalla nostra dichiarazione del motivo statuario. Che questo motivo statuario sia particolarmente adattato al bronzo e di gusto prassitelico è chiarito dalla notizia conservataci sulla Pseliumene di Prassitele[2]), riconosciuta dal Klein nella Venere di Kassel.[3]) Che questo originale fosse oltremodo diffuso nel mondo romano, quasi più conosciuto dell' Afrodite Cnidia, non è soltanto provato dalle repliche marmoree che ne abbiamo, più numerose di quelle riproducenti esattamente il tipo di Cnido[4]), ma altresì dal fatto che questo tipo è entrato nell' arte industriale romana. Che infine la forma di questa statua e la sua diffusione nel mondo romano sia più antica dell' età augustea è pure dimostrato dalla fibula di Populonia. Con queste premesse mi pare che non possa esser dubbia la conclusione.

L' originale del nostro tipo statuario deve essere stato, con tutta probabilità, se non con certezza, la famosa Afrodite di bronzo opera di Prassitele, portata verisimilmente in Roma da Mummio dopo il trionfo di Corinto, da lui

---

1) La pittura della lekythos attica a fig. 2 della coll. Branteghem, ora a Berlino (v. Antiq. Inv. 3247. edita testè in Festschrift für O. Benndorf p. 12, cf. p. 318), la quale esibisce un delfino cavalcato da due eroti, il primo con la lira e l' altro senza attributi, dimostra che questo motivo artistico risale bene al sec. IV a. C.

2) Plinio N. H. XXXIV. 69. Taziano adv. Graecos 56 p. 122.

3) V. Berl. Jahrb. IX (1894) p. 248—250 tav. 9; Praxiteles p. 282 sgg.

4) V. Reinach, Répert. de la Statuaire II p. 350—356.

ceduta al collega Lucullo per ornare l' atrio del tempio della Felicità in occasione della dedica fattane nel 146 a. C. (Cic. in Verr. IV. 2. 4) e distrutta insieme col tempio in un incendio *Claudii principatu* (Plinio N. H. XXXIV. 69). Plinio rimpiangendo la perdita di questa statua, la dichiara simile a quella marmorea di Cnido famosa nel mondo: *marmoreae illac per terras inclutae parem*.

A buon diritto la troviamo quindi riprodotta con particolare predilezione nel mondo romano, dove se ne fanno repliche a gara da artefici greci e romani in marmo e in bronzo, e dove entra perfino nel negozio del chincagliere, d' un Aucissa che la lancia in commercio fra gli articoli del *mundus* muliebre prendendo occasione, come anche oggi si pratica, dai grandi avvenimenti del giorno: i trionfi di Mummio e di Lucullo, la dedica del tempio della Felicità.



Relief im Casino Borghese.

Gatta und Arista.

Von Theodor Mommsen.

Abschrift einer schlechten lunensischen Marmorplatte, mit 'scheufslichen Buchstaben' der Spätzeit, liegt seit langen Jahren in meiner Mappe, geschrieben von befreundeter Hand.

GATTA · MARCANVS ET ARISTA
MAMANA · DONARVNT MONVMEN
TVM · LVCAIDVM POST NOSTRAM MORTEM
EXCEPTIS OLLIS DVABVS HOC VT FI R TN
LICENTER ET QVIBVS OLLAS DONAVI
REDDANTVR · ET VT TVEANTVR ILLI QVI
BVS OLLAS DONAVI · MONVMENTVM
MEVM · L · POTILLO EPAPHRODITO ET
PELLIA · L · L · ISYCHENI NON · VENDIDI
SED DONAVI
HOC · ITA · CONVENIT S · DM

Gatta Marcanus et Arista mamana donarunt monumentum lucandum (= locandum) post nostram mortem exceptis ollis duabus. Hoc ut fier[e]t [di]ligenter et quibus ollas donavi reddantur, et ut tueantur illi, quibus ollas donavi, monumentum meum L. Potil[i]o (?) Epaphrodito et Pellia[e] L. l. [P]sycheni: non vendidi, sed donavi: hoc ita convenit s(ine) d(olo) m(alo).

Selbst für die an stadtrömische Plebejerscripturen Gewöhnten bleibt dieser Text eine Curiosität. Nach der Gestaltung der Namen der beiden Grabplatz-

empfänger zu schliefsen, ist er schwerlich jünger als das dritte Jahrhundert unserer Zeitrechnung und gehört zu den Documenten nicht eigentlich der Barbarei, aber der Halbcultur der niederen Schichten der römischen Reichshauptstadt. Die beiden Stifter scheinen Unfreie, die ihre Namen so gestellt haben, dafs sie fast wie die von Freien aussehen; die Benennungen selbst sind seltsam, schon *Arista* ungewöhnlich, *Gatta* und *Marcanus* beide sowohl an sich wie noch mehr in der Verbindung wohl unerhört, *mamana* vermuthlich Weiterbildung des Kinderwortes *mamma*. Diesen Benennungen entspricht die Fassung des Documents. Es verordnet die Graberrichtung für die beiden Stifter, wobei aber die Verdingung, *locare*, mit der Schenkung, *donare*, gemengt wird; die beiden Freunde, welchen diese Errichtung so wie später die Instandhaltung übertragen wird, sollen dafür Freiplätze in dem Grab erhalten, und nachdrücklich betont der Stifter, dafs er diese Plätze ihnen nicht verkaufe, sondern schenke. Die durch diesen Text durchscheinenden Rechtsformeln, *hoc ita fieri convenit sine dolo malo*, geben ihm weiter das rechte Gepräge des durch die Schule gelaufenen, nicht ohne Mifserfolg bildungsbeflissenen Concipienten. Dafs er aus der Construction fällt, kann man eigentlich nicht sagen; denn er ist niemals in einer solchen befangen.

In die befreundete Hand, die jenes Blatt geschrieben hat, lege ich es heute zurück. Es soll erinnern an die litterarischen, artistischen, epigraphischen Kleinfreuden des römischen Verkehrs, wie der Geber und der Empfänger sie oftmals mit einander getheilt haben, wie nicht minder in Ernst und Scherz einige schwere und manche gute Stunden. Das Glück der römischen Zeiten, die Anmuth, die Sorglosigkeit, die Heiterkeit, die Fülle des römischen Lebens und Zusammenlebens knüpft alle diejenigen, welche an die Fontana Trevi gelangt sind, nicht blofs an die ewige Stadt, sondern verknüpft sie auch unter einander zu dauernder Gemeinschaft. Sie aber, lieber Freund, und die Ihrigen sind mit mir und meinem Hause noch in anderer Weise verknüpft durch alte Liebe und gute Treue. Ihr altes und Ihr neues gastliches Heim mit dem Ausblick einst vom Capitol, jetzt vom Ianiculum, gehören zu dem schönen in der Erinnerung ewig sich erneuernden Lebensschatz.

Ein in Schweden gefundenes Bronzegefäss altitalischer Arbeit.

Von Oscar Montelius.

Im südlichen Skandinavien und in Nord-Deutschland sind mehrere altitalische Bronzearbeiten entdeckt worden.

So fand man im Jahre 1886 in einem Torfmoor bei Bjersjöholm im südlichen Schonen, unweit Ystad, das hier (Fig. 1) abgebildete hochinteressante Bronzegefäss.



Fig. 1. Bronze. Bjersjöholm, Schweden. $^1/_4$.

Dasselbe besteht aus zwei Stücken Bronzeblech, welche an der Stelle der grössten Weite durch Nieten zusammengehalten werden; die Nieten haben aussen konische, abgerundete, innen dagegen flache Köpfe. Die obere Hälfte des Gefässes ist mit getriebenen Ornamenten in Form grösserer und kleinerer Buckel verziert. Das Hauptornament ist ein grosses Rad mit acht Speichen und darüber ein halbkreisförmig gebogenes Band, das beiderseits schwanenhalsähnlich gebogen ist und in Vogelköpfen endet. Auf jeder Seite, zwischen

den angenieteten Griffen (*a*), sieht man ein solches Ornament. Der umgebogene Rand des Gefässes ist um einen starken Bronzedraht gelegt.

Das Gefäss, welches keinen Fuss gehabt hat, erreicht 28 cm Höhe und hat am Bauche im Durchmesser 34,1 cm. Es wird im Nationalmuseum zu Stockholm aufbewahrt.

Der Fund von Bjersjöholm ist nicht der einzige im Norden[1] bekannte seiner Art.

In einem Torfmoor bei Lavindsgaard, Kirchspiel Rönninge, auf Fünen wurde im J. 1862 ein ganz ähnliches, 34 cm hohes Bronzegefäss — mit Ornamenten derselben Art wie Fig. 1 und ohne Fuss — ausgegraben. Es enthielt eilf prächtige Goldschalen mit langen in Thierköpfen endenden Griffen.[2]



Fig. 2. Bronze. Prenzlawitz, West-Preussen. 1/4.

Bei Prenzlawitz, am rechten Ufer der Ossa, Kreis Graudenz, in West-Preussen, wurde im J. 1896 ein 33 cm hohes Bronzegefäss (Fig. 2) nebst drei bronzenen Trinkhörnern gefunden.[3] Es hat ungefähr dieselbe Form wie Fig. 1,

1) Unter dem „Norden" verstehe ich die drei skandinavischen Länder und Nord-Deutschland.

2) Madsen, *Afbildninger af danske oldsager og mindesmærker, Broncealderen*, II (Kopenhagen 1876), Taf. 25—27. Lindenschmit (*Die Alterthümer unserer heidnischen Vorzeit*, Bd. III, Heft 1, Beilage, S. 10) verlegt Lavindsgaard und das unten besprochene Siem nach Schleswig und behauptet, dass beide Funde aus Grabhügeln stammen. Diese Irrthümer sind von anderen Verfassern wiederholt.

3) Conwentz, *XVII. Amtlicher Bericht über die Verwaltung der naturhistorischen, archäologischen und ethnologischen Sammlungen des Westpreussischen Provinzial-Museums für das Jahr 1896* (Danzig 1897), S. 38.

ist aber mit einem Fusse versehen. Die getriebenen Ornamente sind concentrische Kreise, Vogelhälse und ganze Vögel.

Bei Unia in Posen pflügte man im J. 1882 ein Bronzegefäss aus, welches ungefähr dieselbe Form wie Fig. 1 gehabt hat (kein Fuss); der oberste Theil fehlt aber jetzt.[1]) Hier sieht man keine Vögel oder Vogelhälse, aber concentrische Kreise der Art, wie sie Fig. 2 zeigt. Je vier solche Kreise sind von Buckelreihen umrahmt. Die Griffe ähneln denen des Gefässes von Bjersjöholm.



FIG. 3. BRONZE. SIEM, DÄNEMARK. 1/4.

In einem Torfmoor bei Rörbæk, Amt Aalborg, in Jütland, ist ein 30,5 cm hohes Bronzegefäss gefunden worden[2]), von ungefähr derselben Form wie Fig. 2 (mit Fuss) und mit ganz ähnlichen Griffen. Die Ornamente entsprechen aber denen auf dem Gefässe von Unia: je drei concentrische Kreise, von Buckelreihen eingerahmt; keine Vögel oder Vogelhälse.

Ausserdem kamen im Norden einige Bronzegefässe anderer Form, aber mit ähnlichen Ornamenten verziert, zum Vorschein.

In einem Torfmoor bei Siem, Amt Aalborg, Jütland, grub man im J. 1862 zwei grosse Gefässe aus.[3]) Das eine ist Fig. 3 abgebildet. Auch hier sieht man die grossen Räder mit acht Speichen und zwei Vogelhälsen.

Zwei ganz ähnliche Gefässe, mit ebensolchen Ornamenten, wurden im J. 1876 in einem Torfmoor bei Granzin in Mecklenburg zu Tage gefördert.[4])

Aus Rossin, unweit Anclam, in Vor-Pommern stammt eine grosse, tiefe Schüssel (Fig. 4) aus Bronzeblech[5]), mit zwei Paar kreuzförmigen Beschlägen

---

1) Köhler, in den *Verhandlungen der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte*, 1883, S. 164.

2) S. Müller, *Ordning af Danmarks Oldsager, Bronzealderen* (Kopenhagen 1891), Fig. 362 b.

3) Madsen, a. a. O., II, Taf. 24.

4) Beltz, in den *Jahrbüchern des Vereins für meklenburgische Geschichte und Alterthumskunde*, 47. Jahrg. (Schwerin 1882), S. 288, Taf. VI Fig. 11.

5) Lindenschmit, a. a. O., Bd. III, Heft 7, Taf. 3 Fig. 2. *Photographisches Album der prähistorischen und anthropologischen Ausstellung zu Berlin* 1880, III Taf. 17.

und Ringen für zwei Henkel, welche jedoch fehlen; getriebene Ornamente (concentrische Kreise und Vogelhälse).

In einem Torfmoor, „Ögemose“, bei Kirkendrup auf Fünen[1]) fand man fünf Schalen von dünnem Bronzeblech mit getriebenen Ornamenten (grossen und kleinen Buckeln) und einem angenieteten Griffe, nebst zwei Hängegefässen und anderen Bronzen aus der 4. Periode des nordischen Bronzealters.[2])



Fig. 4a. Bronze. Rossin, Pommern. 1/4.

Aus Skandinavien und Nord-Deutschland sind viele andere Bronzeschalen derselben oder ähnlicher Form (vgl. Fig. 14) bekannt.[3])

Der Vollständigkeit halber erwähne ich ein bei Kostræde auf Seeland[4]) ausgegrabenes Gefäss aus Bronzeblech ohne Ornamente mit zwei angenieteten Griffen (der eine fehlt), welches zusammen mit zwei Spiralfingerringen von

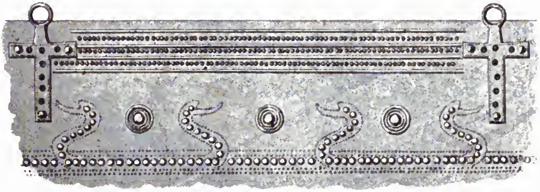


Fig. 4b. Detail von Fig. 4a. 1/3.

doppeltem Golddraht, einem Hängegefäss, einer brillenförmigen Spange und anderen nordischen Bronzen aus der 4. Periode des Bronzealters gefunden wurde.

1) Madsen, a. a. O., II, Taf. 21 u. 22.

2) Montelius, *Om tidsbestämning inom bronsåldern med särskildt afseende på Skandinavien*, in *Kongl. Vitterhets Historie och Antiqvitets Akademiens handlingar*, Bd. 30 (Stockholm 1885).

3) Müller, *Ordning*, *Bronzealderen*, Fig. 100 und 360 (s. die Beschreibung). Derselbe, in *Aarböger for nordisk Oldkyndighed* 1876 (Kopenhagen), S. 188. Montelius, *Tidsbestämning*, S. 174. I. Undset, *Das erste Auftreten des Eisens in Nord-Europa*, deutsche Ausgabe von J. Mestorf (Hamburg 1882), S. 521.

4) Madsen, a. a. O., II, Taf. 33. In Skandinavien und Nord-Deutschland sind viele andere Bronzegefässe altitalischer Arbeit gefunden worden, welche wohl vorrömisch sind, aber späteren Perioden

Hier sind auch die drei im Norden ausgegrabenen merkwürdigen kleinen Bronzewagen mit grossen Gefässen zu nennen.

Der erste stammt aus einem im J. 1843 durchforschten grossen Grabhügel bei Peccatel in Mecklenburg, unweit Schwerin.[1] Neben dem Wagen lagen ein Goldarmring, ein Schwert, zwei Messer und andere Gegenstände aus Bronze, welche der 3. Periode des nordischen Bronzealters angehören. Von der Leiche sah man keine Ueberreste; man weiss nicht, ob sie verbrannt war oder nicht.

Der zweite wurde im J. 1855 einem Torfmoor unweit Ystad in Schonen enthoben.[2] Der Wagen hat ganz dieselbe Form wie derjenige von Peccatel; das Gefäss fehlt.



FIG. 5. BRONZE. NACKHÄLLE, SCHWEDEN. 1/8.

Der dritte entstammt einem im J. 1895 untersuchten Grabhügel bei Skallerup auf Seeland.[3] Der Wagen war in einen von Steinen umgebenen eichenen Sarg gestellt. Das auf dem Wagen befestigte Gefäss, von anderer Form als dasjenige von Peccatel, enthielt verbrannte menschliche Knochen. Neben dem Wagen fand man einen Goldarmring, Bruchstücke eines Schwertes und zwei Messer von Bronze, aus der 3. Periode des nordischen Bronzealters.

Ausser den bis jetzt besprochenen Gefässen sind im Norden auch andere Bronzearbeiten zu Tage gekommen, welche in technischer und decorativer

der nordischen Bronzezeit angehören und also hier nicht in Betracht kommen. Vgl. Montelius, *Tidsbestämning*, S. 168 (Schweden, Dänemark und Nord-Deutschland). Undset, a. a. O., S. 355, 361 (Schweden), 521 (ciste a cordoni, situle), u. s. w. Müller, *Ordning*, *Bronzealderen*, Fig. 361 u. 362a. Mestorf, *Vorgeschichtliche Alterthümer aus Schleswig-Holstein* (Hamburg 1885), Fig. 346 u. 348. Schröter und Lisch, *Friderico-Franciscеum* (Leipzig 1837), Taf. XII Fig. 2.

1) Lisch, in den *Jahrbüchern des Vereins für meklenburgische Geschichte und Alterthumskunde*, IX, S. 369.

2) Montelius, *Antiquités suédoises* (Stockholm 1873—75), Fig. 255, und in *Kongl. Vitterhets Historie och Antiqvitets Akademiens Manadsblad*, 2. Jahrg. (Stockholm 1873), S. 4.

3) Blinkenberg, *Chaudron étrusque sur roulettes, trouvé à Skallerup*, in *Mémoires de la Société Royale des Antiquaires du Nord*, 1896 (Kopenhagen) S. 70.

Beziehung grosse Aehnlichkeit mit diesen Gefässen haben. Hier will ich nur ein Paar Bronzeschilde erwähnen: der eine (Fig. 5) ist in einem Torfmoor bei Nackhälle, in der südschwedischen Provinz Halland[1]), der andere (Fig. 6) in einem dänischen Torfmoor[2]) gefunden worden.

* * *

Bronzearbeiten dieser Art kommen auch in Mittel-Europa vor.

Ein Gefäss wie Fig. 1 und 2 wurde in Böhmen gefunden (Mus. zu Prag).

In den bekannten Gräbern von Hallstatt in Ober-Oesterreich wurden einige Bronzegefässe, welche den hier erwähnten ähnlich sind, gefunden.[3])

Bei Unter-Glauheim in Bayern, unweit Augsburg, fand man eine Situla, in Form und Ornamenten mit Fig. 3 übereinstimmend, nebst zwei Goldschalen und zwei fast halbkugelförmigen Bronzeschalen, welche kreuzähnliche Henkelbeschläge der Art wie Fig. 4 haben.[4])

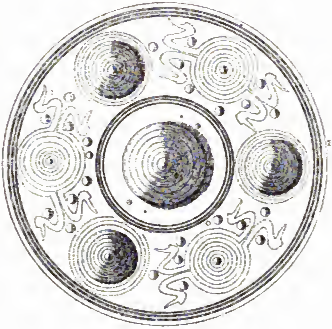


Fig. 6. Bronze. Dänemark. 1/6.

Bei Hajdu-Böszörmény in Ungarn stiess man im J. 1858 auf eine Situla wie Fig. 3 nebst anderen Gefässen, mehreren Schwertern und einem Helm aus Bronze.[5]) Ein Gefäss zeigt grosse Aehnlichkeit mit den Schalen von Unter-Glauheim: es ist fast halbkugelig und hat zwei Henkel mit kreuzförmigen Beschlägen. Ein anderes ist eine Schale mit angenietetem Griffe und getriebenen Ornamenten wie Fig. 14. Einige Schwerter, wenn nicht alle, hatten die grossen, runden, schalenförmigen Griffknäufe wie sie für

1) Montelius, *Antiquités suédoises*, Fig. 179.

2) Madsen, *Afbildninger*, *Broncealderen*, I (Kopenhagen 1872), Taf. 15.

3) v. Sacken, *Das Grabfeld von Hallstatt in Oberösterreich und dessen Alterthümer* (Wien 1868). Das Taf. XXIII Fig. 1 abgebildete Gefäss hat ungefähr dieselbe Form wie das von Prenzlawitz.

4) Lindenschmit, a. a. O., Bd. IV, Taf. 19. — Die Angabe, dass der Fund in einem Grabhügel gemacht wäre, ist vielleicht nicht ganz zuverlässig.

5) Seidl-Kenner, *Fund-Chronik*, im *Archiv für Kunde österreich. Geschichtsquellen*, Bd. XXIV, S. 372. Hampel, *Antiquités préhistoriques de la Hongrie* (Esztergom 1876—77), Taf. XI Fig. 3—9 und Taf. XII Fig. 1, 3—7. Hampel, *Catalogue de l'exposition préhistorique de Budapest 1876*, S. 99 u. 103. Hampel, *Alterthümer der Bronzezeit in Ungarn* (Budapest 1887), S. 10, Taf. LXIV, LXV u. a.

ungarische Schwerter charakteristisch sind. Der Helm ist konisch, mit einem runden Knopf oben an der Spitze.

In einem Grabhügel bei Milaveč in Böhmen fand man einen Bronzewagen mit einem grossen Gefässe aus gehämmertem und getriebenem Bronzeblech, nebst einem Schwerte und anderen Gegenständen von Bronze, welche mit der 3. Periode des nordischen Bronzealters ungefähr gleichzeitig sind.[1]) Doch sind die näheren Fundumstände leider nicht bekannt, weil die Ausgrabung des Hügels keine systematische war.

In der Umgegend von Magdeburg sind zwei Bronzeschilde gefunden worden, welche grosse Aehnlichkeit mit Fig. 5 haben; doch sind sie nur mit Reihen von getriebenen Buckeln, nicht mit Vögeln und concentrischen Kreisen verziert.[2])

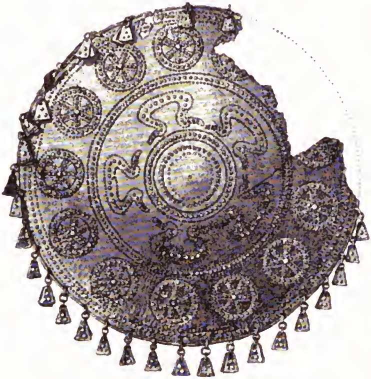


Fig. 7. Bronze. Klein-Glein, Steiermark. 1/4.

In einer kleinen Grabkammer eines Hügels bei Klein-Glein in Steiermark fand man vor mehreren Jahren drei kleine Schilde oder schildähnliche Gegenstände nebst zwei Votivhänden und zwei Gürteln, alles aus dünnem getriebenen Bronzeblech.[3]) Zwei Schilde (Fig. 7) sind ganz übereinstimmend verziert: Räder mit 6 Speichen und Böte (?), die in Vogelköpfen enden. Der dritte Schild ist anders verziert. Auf den Gürteln sieht man Menschen und Thiere. Alle Ornamente sind aus getriebenen, grossen und kleinen Buckeln gebildet.

* * *

Bemerkenswerth ist, dass mehrere von den jetzt besprochenen Bronzegefässen in Torfmooren entdeckt wurden.

1) Richlý, *Die Bronzezeit in Böhmen* (Wien 1894), Sp. 190, 196, Taf. LI Fig. 14. Die Form des unteren Theiles des Gefässes ist unsicher.

2) Lindenschmit, a. a. O., Bd. III, Heft 7, Taf. II Fig. 1 und 2. *Photographisches Album der prähistorischen und anthropologischen Ausstellung zu Berlin 1880*, VI, Taf. 8.

3) Weinhold, in den *Mittheilungen des historischen Vereins für Steiermark*, 10, S. 265, Taf.



Fig. 8. Stein. Phoenikisch.

Ihre Grösse und Kostbarkeit scheinen dafür zu sprechen, dass sie — wenigstens die meisten — in nordischen Tempeln verwendet worden sind. In zwei Funden, von Rönninge in Dänemark und Unter-Glauheim in Süd-Deutschland, sind auch die grossen Bronzegefässe zusammen mit Goldschalen gefunden worden.

Wie vor mehreren Jahren gezeigt wurde, ist das radförmige Ornament mit den zwei Vogelhälsen (Fig. 1 und 3) eine barbarische Nachbildung oder Umbildung bekannter ägyptischer, von der phoenikischen Kunst aufgenommener Motive: die Sonnenscheibe mit zwei Uräusschlangen (Fig. 8), oder die Sonnenscheibe auf einem Boot.[1]) Gleichzeitig habe ich auch darauf aufmerksam gemacht, dass die Zusammenstellung von Kreisen und Vögeln, wie man sie z. B. Fig. 5 sieht, einer Einwirkung von ägyptischen Vorbildern zuzuschreiben ist. In dem ägyptischen Königstitel wurde ja, wie bekannt, „der Sohn Ra's" hieroglyphisch durch die Sonnenscheibe und einen Vogel (eine Gans) ausgedrückt.



Fig. 9. Bronze. Corneto, Italien. $^{1}/_{6}$.

Es ist wahrscheinlich, dass diese Bilder, oder einige von ihnen, auch in Skandinavien und Deutschland als heilig betrachtet wurden. Das Rad war ja im Norden wie im Süden ein uraltes Symbol der Sonne.[2])

* * *

Italien muss als die Heimath der meisten wenigstens unter den jetzt beschriebenen Bronzearbeiten betrachtet werden. In diesem Lande sind nämlich mehrere ähnliche Bronzen gefunden worden, und es kann kein Zweifel sein, dass sie dort verfertigt wurden.

Ein Bronzegefäss (Fig. 10) ungefähr derselben Form wie Fig. 2 stand in einer sehr reich ausgestatteten tomba a pozzo bei Corneto, aus der Uebergangszeit zwischen Bronzealter und Eisenalter.[3])

I—III. Much, *Kunsthistorischer Atlas* (Wien 1889), Taf. XLII. Lindenschmit, a. a. O., Bd. III Heft 7, Taf. 3 Fig. 1. Vgl. Pratobevera in den eben genannten *Mittheilungen*, 7, S. 195, Taf. III (Fund in einem anderen Grabe bei Klein-Glein).

1) Montelius, im *Månadsblad* 1889 (Stockholm 1890), S. 135. Damals hatte ich nicht bemerkt, dass Undset in den *Annali dell' Instituto* 1885, S. 78 theilweise dieselbe Ansicht, nämlich dass dieses Ornament im Zusammenhange mit der von Uräusschlangen umgebenen Sonnenscheibe steht, kurz ausgesprochen hatte. Später behandelte er diese Frage ausführlicher in der *Zeitschrift für Ethnologie*, 1891, S. 243. — Ein altitalisches Gefäss mit solchen Ornamenten ist Fig. 9 abgebildet.

2) Montelius, im *Archiv für Anthropologie*, Bd. XXVI (Braunschweig 1899), S. 35.

3) *Monumenti dell' Instituto*, Bd. XI, Taf. LIX Fig. 1.



FIG. 10. BRONZE. CORNETO, ITALIEN. 1/8.

Ein ähnliches, aber etwas späteres Gefäss wurde in einem der Benacci-Gräber bei Bologna gefunden.[1])

In einem Grabe bei Rivoli in der Umgegend von Verona fand man ein Bronzegefäss (Fig. 11), das mit denjenigen von Siem, Granzin, Unter-Glauheim und Hajdu-Böszmörmény fast identisch ist; nur sind die Vogelhälse nicht so gut gezeichnet.[2]) Das Grab gehört dem Anfang der Eisenzeit an, wie ein Schwert mit eiserner Klinge aber Bronzegriff und andere Gegenstände beweisen.

Bei Narce im alten Falisker-Gebiete fand man in einer sehr alten tomba a pozzo ein Bronzegefäss von derselben Form wie das Gefäss des Wagens von Skallerup.[3])

Kleine Wagen, welche Gefässe tragen, kommen auch in Italien vor, obwohl man bis jetzt keinen gefunden hat, welcher ganz dieselbe Form wie die nordischen zeigt.



FIG. 11. BRONZE. RIVOLI, ITALIEN. 1/4.

Von getriebenen Buckeln gebildete Ornamente der Art, wie die oben besprochenen Räder, Vogelhälse und Vögel, sind in Italien nicht selten.[4]) Wie wir gleich sehen werden, kommen sie auf Gefässen, Gürteln und Helmen von Bronze vor.

* * *

Die erwähnten Bronzearbeiten sind nicht durchweg ganz gleichzeitig. Die Gefässe haben nicht alle dieselbe Form, und die Ornamente sind verschieden. Die Gegenstände sind wohl sämtlich mit getriebenen Ornamenten verziert, aber einige zeigen nur Reihen von Buckeln, auf anderen sieht man concentrische Kreise, Räder, Vogelhälse oder ganze Vögel.

---

1) Montelius, *La civilisation primitive en Italie*, I (Stockholm 1895), Taf. 76 Fig 32.

2) Montelius, a. a. O., Taf. 48 Fig. 10.

3) *Monumenti antichi, pubblicati per cura della Reale Accademia dei Lincei*, Bd. IV, Atlante, Taf. VIII Fig. 9.

4) Mit diesen Ornamenten sind nicht solche ebenfalls getriebene Figuren zu verwechseln, welche

Die Wagen von Peccatel und Skallerup gehören der 3. Periode des nordischen Bronzealters an. Sie sind folglich älter als die Gefässe von Bjersjöholm, Prenzlawitz und Siem, welche, wie wir gleich finden werden, mit der 4. Periode gleichaltrig sein müssen. Die Gefässe der genannten Wagen haben auch andere Formen und sind nur mit getriebenen Buckelreihen, nicht mit Rädern und Vögeln, verziert.

Schon die Uebereinstimmung der Ornamente zeigt, dass die Gefässe von Bjersjöholm, Rönninge und Prenzlawitz ungefähr derselben Zeit wie die Situlae von Siem und Unter-Glauheim entstammen müssen.

Bei Rönninge und Unter-Glauheim fand man auch Goldschalen, die mit getriebenen concentrischen Kreisen verziert sind, wie mehrere der oben genannten Bronzegefässe. Ganz ähnliche Kreise, aber im Guss nachgemacht, sieht man auf einigen im Norden einheimischen Bronzegefässen, welche der 4. oder vielmehr der 5. Periode angehören.[1]



Fig. 12. Thon. Bismantova, Italien. 1/6.

Bei Hajdu-Böszörmény fand man nebst der grossen Situla (= Fig. 3) eine Bronzeschale mit getriebenen Buckeln (= Fig. 14). Ganz ähnliche Bronzeschalen wurden, wie wir oben sahen, in Ögemose auf Fünen zusammen mit nordischen Arbeiten aus der 4. Periode ausgegraben.

Durch die italienischen Funde können wir jetzt auch das absolute Alter aller dieser Gefässe bestimmen.[2]

Aus Italien kenne ich zwar kein Bronzegefäss von vollständig derselben Form wie diejenigen von Bjersjöholm und Rönninge, aber ich will darauf aufmerksam machen, dass Thongefässe ganz derselben Form (Fig. 12) in italienischen Gräbern vorkommen, welche nach meinem chronologischen System dem 12. Jahrhundert vor Chr. Geb. entstammen.[3] Da die Bronzegefässe gewöhnlich etwas später als ihre Vorbilder in

nicht von kleinen oder grossen Buckeln, sondern von einer einzigen erhabenen Fläche gebildet werden. Vgl. Montelius, a. a. O., Taf. 54, 55 (Este), 100 (Bologna, „la situla Arnoaldi"), 105 (Bologna, „la situla della Certosa") und andere.

1) Madsen, a. a. O., I, Taf. 36 Fig. 2 (Reihen von Buckeln und concentrischen Kreisen, ganz wie auf den Goldschalen). Mestorf, *Vorgesch. Alterth. aus Schleswig-Holstein*, Fig. 351. Lindenschmit, a. a. O., Bd. II, Heft 9, Taf. 1 Fig. 3 und 4.

2) Für die absolute Chronologie der italienischen Funde verweise ich auf meine Abhandlung *Pre-Classical Chronology in Greece and Italy* in *The Journal of the Anthropological Institute*, Bd. XXVI (London 1897), S. 261. Ich weiss wohl, dass mein dort vorgelegtes chronologisches System von den gewöhnlichen Ansichten sehr abweicht (vgl. die liebenswürdige Kritik des Herrn Dr. Karo im *Bullettino di Paletnologia italiana*, Jahrg. XXIV, Parma 1898, S. 144), habe aber hier keine Gelegenheit die Richtigkeit meiner Ansicht näher zu begründen. Ich hoffe dies nächstens in einer besonderen Arbeit thun zu können.

3) Montelius, *La civilisation primitive*, I, Taf. 41 Fig. 17, und *Pre-Classical Chronology*, Taf. 6.

Thon erscheinen, können folglich die genannten Gefässe von Bjersjöholm und Rönninge dem 11. Jahrhundert gehören.

Hierfür spricht auch, dass die Bronzegefässe, welche dieselbe Form wie das mit den Funden von Bjersjöholm und Rönninge ungefähr gleichaltrige



FIG. 13. BRONZE. BOLOGNA, ITALIEN. ½.

Gefäss von Prenzlawitz haben, dem 11. Jahrhundert zuzuschreiben sind, wie der oben besprochene Fund von Corneto zeigt.

Der Fund von Rivoli mit einer Situla wie diejenige von Siem (Fig. 11) muss ebenfalls aus ungefähr derselben Zeit stammen.

Solche Ornamente wie wir sie auf den Gefässen von Bjersjöholm, Prenzlawitz und Siem sehen — grosse Räder und Vogelhälse aus getriebenen Buckeln — gehören offenbar in Italien einer verhältnissmässig kurzen Periode an. Wir finden sie auf Gefässen, Helmen und Gürteln (Fig. 13) aus der ältesten Benacci-Zeit im Bolognesischen und in den alten tombe a pozzo bei Corneto, welche etwa dem 11. vorchristlichen Jahrhundert zuzuweisen sind.



FIG. 14. BRONZE. CORNETO, ITALIEN. ¼.

In denselben cornetanischen Gräbern findet man auch Bronzeschalen mit getriebenen Buckeln (Fig. 14), verwandt denen von Ögemose und Hajdu-Böszörmény, und konische Helme mit einem runden Knopf oben wie im letztgenannten Funde. Bronzeschalen derselben Art kommen ebenfalls im grossen Depotfunde von Tolfa vor, welcher dem 12. Jahrhundert angehört.[1])

1) *Notizie degli Scavi*, 1880, S. 125. Dieser wichtige Fund ist jetzt dem Museo preistorico zu Rom einverleibt.

Alle diese Gründe haben mich davon überzeugt, dass die Gefässe von Bjersjöholm, Rönninge, Prenzlawitz, Siem, Granzin und die anderen gleichaltrigen im Norden gefundenen Bronzearbeiten aus der Zeit um das 11. Jahrhundert vor Christi Geburt stammen.

Wir haben in ihnen ebenso viele hochinteressante Beweise für einen regen Verkehr zwischen Italien und dem Norden. Dass dieser Verkehr damals schon viele Jahrhunderte lang bestand, beweisen andere Funde.[1])

1) Montelius, *Die Chronologie der ältesten Bronzezeit in Nord-Deutschland und Skandinavien*, im *Archiv für Anthropologie*, Bd. XXV und XXVI.



A Mycenæan Ivory.

By A. S. Murray.

The ivory disc published in full size at the head of this paper is so far appropriate to the present occasion that it adds a new illustration to the art of the Mycenæan age — a subject with which of late years our friend Helbig has been much occupied.

The ivory was found last year in the course of our excavations in Cyprus, near a Tekké between Larnaca and Limassol. I had heard of the site in 1896 and had reason to expect that there were tombs there which would yield antiquities of the Mycenæan kind. This expectation has been confirmed — not, however, in so ample a measure as we desired, many of the tombs proving to have been rifled long ago. Still the results on the whole have been satisfactory as will be seen shortly when they are published by Mr H. B. Walters who was in charge of the excavations. Meantime I select only the ivory disc as the subject of a few remarks.

The design is incised on the ivory with a deep strong line. It is an example of pure drawing in which the artist has no resource beyond the force and truth of his outline. As such it at once suggests a comparison with the bulls on the silver vase of Thebes published in the Jahrbuch 1898, pl. 2 and belonging, we are told, to the 15th Cent. B. C. In both objects the technical process is the same, the subject practically so. Yet how wide the difference in an artistic sense. While on our ivory the drawing is art of a high order, on the silver vase it is merely a mechanical product. Quite possibly the silver vase is by no means an adequate representative of the best work of this kind that was then being done. But neither in any of the other examples reproduced

by M. von Bissing in the Jahrbuch, however attractive they may be from a decorative point of view, do I find an approach to the power of expressing true form and movement which characterizes our ivory. In the pure Egyptian designs which he gives every one recognizes the peculiar gift of the Egyptians in seizing upon incidents of open-air life and reducing them to an agreeable, often a charming, effect. There are, no doubt, better examples of this than the cattle scenes of Tell-el-Amarna (Petrie pl. 4) but these will serve to show in a striking manner how poor and ineffective is the drawing of the cattle the moment we isolate them from the surrounding scenery. That of course is an unfair test for a brightly coloured picture and I would not have suggested it except for the sake of contrast with the strong, effective drawing on our ivory.

Carving in low relief is sometimes not far removed from outline drawing. Let us take as an example the wooden Egyptian box lately published by M. Naville (Rev. Arch. XXXIII p. 7). There is more beauty, more freshness and vigour in the original than appears in that publication and unfortunately also the young bull with which we are here principally concerned has been considerably injured. Still, enough of the animal remains intact to show that, however exciting the conception may be of a young bull attacked by a dog in a peculiar manner, the artistic rendering of the bull is far behind our ivory as an expression of form combined with movement. There are three groups in the Egyptian relief forming a sort of frieze. Two of the groups consist of a lion attacking in the one case a bull and in the other a wild goat. Between this is the group of the dog attacking the young bull. No human beings are present. Now it is curious to find a dog in such company, most of all a dog wearing a collar. That is not Homeric. It seems inconsistent with the natural order of things and the obvious inference, I think, is that the artist has mixed up groups from two different scenes. Accordingly M. Naville describes the art of the relief as Myceno-Egyptian, assigning it to the XVIII dynasty and tracing the non-Egyptian element in it to the influence of Asia, probably Syria. Assuming that he is right we have to account for the wide gap that exists between the mastery of drawing on our ivory and the formality which pervades the art of the Egyptian box. So far as I can see, time alone would never have effected so marked an artistic advance in Syria. A change of scene was necessary also. For the artist of our ivory, however much he may have owed to Egypt, Phœnicia and Assyria, had in him an artistic residuum which has nothing in common with these countries.

Among our ivories from Enkomi near Salamis in Cyprus we have several examples in low relief respresenting a bull attacked by a lion. One of these groups, splendid in conception, is particularly interesting because the bull has a hump on its shoulder and is therefore manifestly of the Carian species, such as we are familiar with on the coins of Asia Minor and in the art of Cyprus. I trust to Keller for the statement that the bulls of Caria were different from those of Syria. That the Carian species should have existed in Cyprus also

is not singular when we remember that the mountains of Asia Minor are visible from Cyprus and that the passage across is short. The ivories from Enkomi will be published, I hope, in the course of the present year. But meanwhile what I would suggest is that Northern Syria is not far enough North and West to expect there the spirit of freedom and truth which we find in the drawing on our ivory. The Southern coast of Asia Minor would at least be a step in the right direction and I do not forget, that for other reasons Caria has been already proposed as the home of Mycenæan civilization.



Relief im Casino Borghese.

Die ΟΡΣΟΘΥΡΗ im Megaron des Odysseus.

Von Ferdinand Noack.

Die schon so oft behandelte und doch stets offen gebliebene Frage nach der Lage der ὀρσοθύρη χ 126 ff. 333 ff. hat zuletzt W. Reichel durch den Hinweis auf Tiryns zu lösen gesucht (Arch.-epigr. Mittheil. aus Oestr. XVIII 1895, 6 ff.). Ich kann seinem Ergebnis nicht zustimmen. Der Text zwingt uns, wie ich glaube, gerade in diesem Falle, von den Denkmälern abzuweichen.

Die Etymologie giebt uns keine genügende Erklärung des Wortes ὀρσοθύρη. Weshalb sich Reichel, obwohl er in ihr eine Seitenthür im Vorsaale des Megaron erkennt, doch für die Doederlein'sche Übersetzung „Hinterthür" entscheidet, bleibt mir unverständlich; gerade seine Ansetzung spricht dagegen. Auch möchte ich nicht von der Interpretation der Worte „ἀκρότατον δὲ παρ' οὐδὸν" (χ 127) ausgehen. Über deren Bedeutung giebt es fast so viele verschiedene Meinungen als Erklärer; besonders klar ist der Ausdruck also gewiss nicht. Es wäre wohl denkbar, dass Kirchhoff recht behielte, der (Odyssee[2] 1879 S. 529) die Verse 126—130 für eingefügt hält, „um die folgende Auslassung des Agelaos und des Melanthios Antwort darauf verständlich zu machen, ohne dass dies eigentlich gelungen wäre". Und in letzterem hat er ganz gewiss recht! Wir brauchen aber überhaupt nicht von diesen Versen auszugehen, sondern kommen weiter, wenn wir, unbeeinflusst von ihnen, zu verstehen suchen, was im Folgenden Agelaos und Melanthios einander zurufen.

Agelaos fragt, ob nicht einer durch die ὀρσοθύρη hinausgelangen könne, um dem Volke von ihrer Not zu sagen, damit es zu Hilfe käme. Einen andern Zweck kann diese Mitteilung ja nicht haben. Ich betone das, weil es für das

Verständnis der Antwort des Melanthios wichtig ist. Dieselbe lautet: Das ist unmöglich; denn 1) ist das schöne Portal des Hofes schrecklich nahe, und 2) ist die Mündung des Ganges (λαύρη) eng; schon ein einziger wehrhafter Mann könnte alle zurückhalten. Die deutliche Zweiteilung der Antwort kann nur durch die Frage veranlafst sein. Ich nehme den zweiten Teil voraus. Weshalb betont Melanthios die Enge des Ganges, den schon ein Mann sperren könne? Durch ein in seine Übersetzung eingeschobenes „uns" bezieht Reichel die Worte auf die Freier. Aber der Gedanke, dass diese durch die λαύρη ausbrechen wollten, liegt gar nicht vor und ist durch nichts veranlasst. Als Antwort auf des Agelaos Frage — könnte es nicht einer dem Volke sagen und Lärm schlagen? — sind die Worte dagegen voll verständlich: das würde nichts nützen, denn der Gang ist so eng, dass, wenn auch alle zu Hilfe kämen, ein Mann sie zurückhalten könnte.

Allein schon aus dieser Stelle gewinnen wir eine sichere Anschauung. Die λαύρη bildet den einzigen — secundären — Zugang zum Megaron, durch den, unabhängig vom Haupteingang, möglicherweise Hilfe kommen könnte. Dann bietet sie natürlich auch umgekehrt den einzigen Weg, auf dem man vom Megaron, unabhängig vom Haupteingang, ins Freie gelangen kann. Die ὀρσοθύρη stellt die Verbindung zwischen Megaron und λαύρη her, und so kann Agelaos allein vom Weg durch die ὀρσοθύρη reden und Melanthios hierauf mit Hinweis auf die λαύρη antworten.

Es bleibt der erste Teil der Antwort: es geht nicht; denn schrecklich nahe ist das schöne Thor des Hofes. Dessen Nähe kann aber nur darum schrecklich sein, weil es von Odysseus und seinen Gefährten besetzt ist, und wenn der Weg durch die ὀρσοθύρη deshalb unmöglich ist und von Melanthios abgelehnt wird, so liegt eben die ὀρσοθύρη nahe beim Haupteingang und wird von dem, der diesen inne hat, beherrscht. Nun steht Odysseus mit den Seinen bei der Thür zum Männersaale selbst. In deren unmittelbarer Nähe, im Saale hatte er gesessen (υ 258), hatte von diesem Platze aus den Bogenschuss gethan (φ 240), war von hier aus endlich auf die Thürschwelle selbst gesprungen (χ 2). An die Pfosten derselben Thür lehnt er dann den Bogen, als er sich die Waffen anlegt (χ 120). Diese Thür ist es demnach, die Melanthios als so gefährlich bezeichnet. Daraus folgt mit zwingender Notwendigkeit, dass die ὀρσοθύρη innerhalb des Hauptsaales lag. Denn wäre sie mit der Seitenthür im Vorsaale von Tiryns zu identificieren (Reichel S. 9), so wäre die Frage des Agelaos einfach sinnlos. Dass ein Mann durch die von Odysseus besetzte einzige Thür des Saales nicht lebendig in den Vorsaal und zu einer dort befindlichen ὀρσοθύρη gelangen konnte, musste für jeden der Freier deutlich sein. Diese letztere musste vielmehr so gelegen sein, dass sie mit einiger Kühnheit in einem günstigen, unbemerkten Augenblick hätte erreicht werden können — wenn nämlich etwa gleichzeitig die Aufmerksamkeit des Odysseus und seiner Gefährten durch einen gemeinsamen Ansturm aller Freier gegen den Haupteingang von der ὀρσοθύρη abgelenkt worden wäre. Allein dazu wären diese nach dem Fall des Eurymachos (vgl. χ 74) nicht mehr im Stande gewesen.

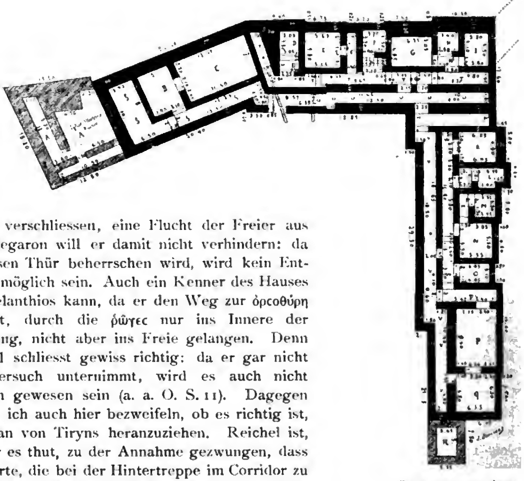
Die ὀρϲοθύρη kann also nur in einer der beiden Seitenwände des Hauptsaales selbst, und zugleich in möglichster Nähe des Haupteinganges, gelegen haben. Wer damit die Angabe in v. 127 nicht in Einklang bringen kann, wird sich zu Kirchhoffs Auffassung bekennen müssen.

Nun versagen gerade hier die Ruinen. Weder Tiryns noch Mykenae noch Arne zeigen an der Stelle, wo der Text ihn im Palaste des Odysseus fordert, einen Ausgang. Wir müssten denn gerade annehmen, dass derselbe erst über den uns erhaltenen Steinsockeln angefangen habe und mit der aufgehenden Luftziegelwand und ihrer Holzverankerung verschwunden sei. Oder aber wir ziehen den einfacheren Schluss, dass die Übereinstimmung der mykenischen Anaktenhäuser doch nicht so gross oder in anderer Weise zu verstehen ist, als es Reichel will, und kommen damit der Wahrheit näher.

Die wichtigsten Elemente des mykenischen Palastbaues waren wohl allen Anaktenhäusern eigen; aber die Anordnung dieser Elemente und ihre Verbindung unter einander kann eine sehr verschiedenartige gewesen sein, je nach den Anforderungen und Terrainverhältnissen. Wie gross ist der Unterschied zwischen den Grundrissen von Tiryns und Arne im Kopaissee (BCH XVIII 1894 Taf. XI)[1]), und doch ist hier so gut wie dort ein mykenischer Palast! In Arne sehen wir eines der einfachsten, für uns jedenfalls das einfachste Palastschema dieser Zeit, das hier, mit ganz geringen Abänderungen, zweimal im rechten Winkel neben einander gesetzt ist.[2]) Jedes dieser beiden Häuser kann uns ein einfacheres Anaktenhaus, wie es das ithakische gewiss gewesen ist, in mancher Hinsicht besser veranschaulichen als die complicierte Anlage von Tiryns. So ist z. B. gerade die Führung der Corridore einfacher und übersichtlicher. In ähnlicher Weise könnte man sich die λαύρη bei Odysseus denken. Beidemale (SS. VV) zieht sich der Gang an der ganzen Langseite des Megaron hin und auch am Vorsaal vorbei nach vorn. Da wir uns diesen sowie den Hof bei Odysseus nach dem Muster von Tiryns zu denken haben, so würde die λαύρη in den Hof eingemündet haben. Der Vorsaal in Ithaka stand direkt mit der λαύρη in Verbindung: Melanthios rechnet mit der Möglichkeit, dass das durch die λαύρη eindringende Volk sofort durch einen Gefährten des Odysseus zurückgehalten werden könne. Diese Verbindung zeigt nun ganz ebenso auch Tiryns — da ist es die Reichel'sche ὀρϲοθύρη! — und Arne, — wo nur aus lokalen Gründen diese Seiteneingänge in B und Q zu Hauptthüren geworden sind. Andrerseits führt in Arne der Gang in gerader Linie bis an das hintere Ende des Gebäudes, wo wir uns, ähnlich wie bei den anderen Burgen, die Hinterpforte denken können. Freilich nimmt Odysseus bei seinen den Hirten gegebenen Anweisungen nur Rücksicht auf die Frauengemächer (φ 235, 381, 387, χ 394) und auf das Hofthor (φ 240, 387 ff.). Doch steht nichts der Annahme im Wege, dass der Dichter nur deshalb Odysseus nichts von der Hinterpforte sagen lässt, weil diese so wie so stets fest von innen verschlossen war. Und Odysseus will ja das Haus nur nach

1) Vgl. unsere Abbildungen.

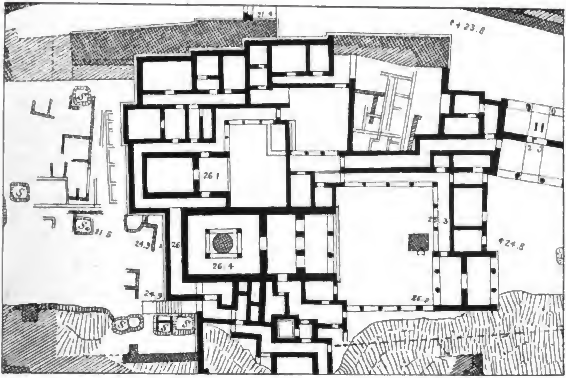
2) Brückner hat zuerst auf diese Verdoppelung hingewiesen (Arch. Anzeiger 1895 S. 119).



GRUNDRISS VON ARNE. NACH BULL. DE CORR. HELL. XVIII 1894 PL. XI.

aussen verschliessen, eine Flucht der Freier aus dem Megaron will er damit nicht verhindern: da er dessen Thür beherrschen wird, wird kein Entrinnen möglich sein. Auch ein Kenner des Hauses wie Melanthios kann, da er den Weg zur ὀρσοθύρη fürchtet, durch die ῥῶγες nur ins Innere der Wohnung, nicht aber ins Freie gelangen. Denn Reichel schliesst gewiss richtig: da er gar nicht den Versuch unternimmt, wird es auch nicht möglich gewesen sein (a. a. O. S. 11). Dagegen möchte ich auch hier bezweifeln, ob es richtig ist, den Plan von Tiryns heranzuziehen. Reichel ist, weil er es thut, zu der Annahme gezwungen, dass die Pforte, die bei der Hintertreppe im Corridor zu den Nebengemächern führt, stets durch eine starke Thür abgeschlossen gewesen sei. Das kann nun ja für Tiryns zutreffen, da die dortigen Nebenräume auch vom Hofe und der Vorhalle des kleinen Megaron aus zugänglich waren. Aber es passt sehr wenig zur Situation der Odyssee. Eben erst war Telemachos vom Vorsaal aus zum Waffenthalamos gegangen (χ 109, 155), gleich darauf eilen von derselben Stelle aus die beiden Hirten dem Melanthios nach demselben Thalamos nach (χ 166, 179). Auch Reichel würde dafür im Plan von Tiryns gewiss keinen anderen Weg annehmen können, als immer denselben Corridor, durch die Thür bei der Hintertreppe hindurch. Und da sollte gerade diese so ängstlich verschlossen gewesen sein? Oder hätte gar Telemachos und die Hirten immer einen Schlüssel bei sich gehabt? Also entweder war diese Thür gewöhnlich offen — dann versteht man das Benehmen des Melanthios nicht[1]); oder sie war, wie Reichel will, fest verschlossen — dann werden die letztgenannten Scenen unverständlich. Kurz, so oder so: der Plan von Tiryns passt zu dieser

1) Das hat auch Joseph nicht verstanden, als er in ῥῶγες nur einen anderen Ausdruck für ὀρσοθύρη sah, so dass Melanthios schliesslich doch durch die gefürchtete ὀρσοθύρη entwischte! Dies nur als (nicht einziges) Curiosum aus „Die Paläste des homerischen Epos“ 2. Aufl. 1895. Hat „die günstige Beurteilung des Buches aus Gymnasialkreisen“ diesen Irrtum eines alten Grammatikers nicht rechtzeitig unterdrücken können?



Grundriss von Tiryns.
Nach Schliemann, Tiryns (Leipzig, F. A. Brockhaus, 1886) Taf. II.

Handlung der Odyssee sehr schlecht. Und setzen wir an Stelle von Tiryns den Plan von Arne, so wird noch deutlicher, wie gefährlich es ist, mit Tiryns als einem typischen Schema zu operieren. Den einzigen Zugang zu den Nebenräumen im Nordflügel bilden die beiden neben einander liegenden Thüren zwischen den Corridoren UU und TT (im Südflügel die Thüren zwischen WW und VV).[1] Sie entsprechen der Thür bei der Hintertreppe in Tiryns, sind auf Arne aber so notwendige Verbindungsthüren, dass sie unmöglich für gewöhnlich und besonders fest verschlossen gewesen sein können. Stellen wir uns das Odysseushaus nach diesem Schema vor — und was verbietet uns es zu thun? — so würde Melanthios vom Megaron (und zwar, wie in Tiryns, von dessen hinterem Teile aus) in den Corridor TT (bezw. P'W) gelangt sein, von wo aus er ebensogut zum Waffenthalamos wie, durch jene Thüren, zur λαύρη kommen konnte. Also versagt hier auch der Palast von Arne. Im Hause des Odysseus kann der Corridor, durch den Melanthios zu dem Thalamos gelangt und der, das Megaron selbst umgehend, bis zum Vorsaal führt, so dass von hier erst Telemachos und dann die Hirten gleichfalls zu jenem Thalamos gelangen können, nicht erst in den Gang zur Hinterpforte, d. h. in die λαύρη, münden oder gar z. T. mit ihr zusammenfallen. Wir müssen vielmehr unterscheiden:

1) Im Hinblick auf die Odyssee wäre hier die Verbindungsthür zwischen dem Megaron P und P' zu streichen. Eine solche kennt, wie sich schon aus dem Text allein erweisen lässt, die Odyssee nicht.

1) einen ganz bestimmten Gang, λαύρη genannt, den ich auch in Tiryns im Corridor vom Vorsaal nach X und in Arne in SS—UU und VV zu erkennen glaube[1]); er war zugänglich vom Vorsaal durch eine Seitenthür, vom Megaron durch die ὀρσοθύρη, und schloss hinten ab mit einer kleinen Pforte (στόμα λαύρης χ 137) — 2) einen Corridor, der — offenbar auf der anderen Seite[2]) — in die Vorhalle des Megaron mündete und bis zu dessen Rückseite und weiter zu den Nebenräumen führte. Das wäre auch derselbe Gang, auf dem nach dem Freiermord Melanthios in die αὐλή, aber durch das πρόθυρον (das hier mit dem πρόδομος, der Vorhalle des Megaron, identisch ist) hinausgeschleppt wird (χ 474). Von diesem Gange konnten sich natürlich, je nach der Disposition der einzelnen Nebenräume, andere Gänge abzweigen. Doch lässt das Epos davon nichts Genaueres mehr erkennen.

Zum Schlusse müssen wir noch die andere Stelle, die der ὀρσοθύρη gedenkt, kurz erklären. Odysseus und seine Genossen sind in den Saal eingedrungen und töten die nach dem hinteren Teile des Megaron geflüchteten Freier (χ 270, 271). Dieweil steht Phemios, der Sänger, nahe bei der ὀρσοθύρη (χ 333 ff.) und überlegt, wie er sich retten soll. Wie es psychologisch begreiflich ist, und da die Thür jetzt frei ist, denkt er im ersten Augenblick an Flucht, wenigstens zum Herkeiosaltar im Hofe. Dann entscheidet er sich aber, zu Odysseus Füssen um Gnade zu flehen: das ist gewiss, wo der Held bis dahin ohne Erbarmen jeden im Saale getötet hat, der schwerere und auch darum der spätere Gedanke und Entschluss. So legt er denn die Phorminx nieder zwischen dem Sessel, den er inne gehabt hatte, und dem Mischkrug und eilt — jetzt erst lässt ihn der Dichter sich bewegen — auf Odysseus zu. Wie Reichel (S. 12) selbst bemerkt, steht der Mischkrug in nächster Nähe der Thür. Zwischen diesem und seinem Sessel, also im Saale, und zugleich nahe bei der ὀρσοθύρη hatte Phemios gestanden: folglich lag die ὀρσοθύρη nahe beim Haupteingang und im Saale selbst! Irre ich nicht, so hat diese Stelle eine ganz selbständige Bedeutung und darf meine Auffassung der anderen Scene bestätigen. Reichels Erklärung, veranlasst durch Tiryns, halte ich nicht für begründet und durch die hier gegebene Erklärung für widerlegt.

So ergiebt sich auch da, wo wir eine unmittelbare Beziehung zwischen Epos und Ruinen ablehnen müssen, doch ein positiver Gewinn. Wir wissen jetzt, so hoffe ich gezeigt zu haben, dass ein interessantes Einzelglied im Odysseushause anders war als in unseren mykenischen Palästen, und im wesentlichen auch, wie es war. Nur bleibt darum auch dieses Haus doch ein „mykenischer“ Palast. Er bestätigt nur, was ich in der 3. Auflage von Wolfgang Helbigs „Homerischem Epos“ darzulegen hoffe, die grosse Freiheit in der Composition der Einzelteile, welche die besungenen und die gefundenen Paläste in gleicher Weise zeigen.

1) In Mykenae in dem langen Gang nördlich vom Megaron, in Athen in dem jetzt verschwundenen Zugang zur Felsentreppe nordöstlich vom Erechtheion.

2) Die Vorhalle im kleineren Megaron von Tiryns hat auf jeder Seite eine Thür. So gut hier beide Thüren auf denselben Corridor führen, konnte in einem anderen Palast jede zu einem besonderen Gang gehören.

ΕΡΜΑΤΑ ΤΡΙΓΛΗΝΑ ΜΟΡΟΕΝΤΑ.

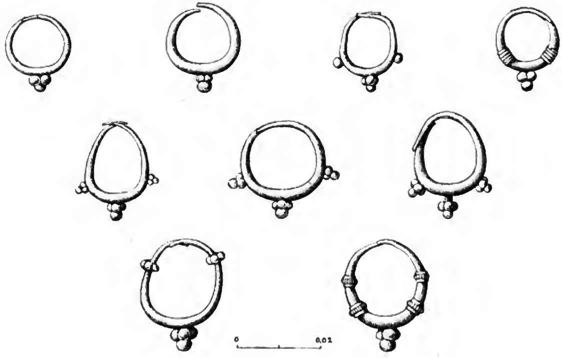
Di Paolo Orsi.

Sono poche le città greche arcaiche, la cui necropoli sia stata sottoposta ad una esplorazione metodica e rigorosa come quella di Megara Hyblaea; in tre campagne di scavi vennero da me aperti intorno a mille sepolcri, redigendo un inventario accuratissimo della suppellettile, che, distribuita secondo la sua provenienza dalle singole tombe, costituisce oggi uno dei più importanti ed istruttivi complessi del R. Museo Archeologico di Siracusa.

Megara non fu città nè ricca, nè potente; ma la sua vita che si svolse fra due termini di tempo ben determinati, 728—482, e che si chiude in sul finire dell' arcaismo, invitava più che mai ad esplorarne il suo suolo, le sue necropoli, che non altro dovevano contenere, se non materiale arcaicissimo ed arcaico. Ora che tale esplorazione è un fatto compiuto, possiamo ben dire che se non si ricuperarono oggetti d' arte veramente preziosi o vasi di primo ordine, l' insieme del materiale ricuperato è tale, che difficilmente se ne troverà l' eguale per lo studio della cronologia vascolare dei primi stili, dei primi prodotti coroplastici, delle argenterie d' ornamento personale, delle vetrerie e delle mezze porcellane, insomma per lo studio di una quantità di problemi riferentisi così alla storia dell' arte e dell' industria, come alle antichità private e religiose dei secoli VII e VI. Siccome settecento sepolcri restano ancora inediti [1]), e lungo sarà l' attenderne la pubblicazione, parvemi acconcio svolgere qui brevemente uno dei tanti temi, a cui offrono materia le scoperte megaresi, tema che era gia stato sviluppato dall' illustre uomo in cui onore dotti d'ogni nazione hanno redatto il presente volume, al quale piacemi contribuire modestamente, per attestare la mia ammirazione a chi spese sessanta anni di una vita cotanto operosa e proficua agli studi classici.

È merito di Wolfgang Helbig (*Das hom. Epos*[2] pag. 271—274) di aver stabilito l' esatto valore dell' epiteto τρίγληνα μορόεντα, che in due luoghi dei canti omerici va aggiunto alla voce ἕρματα; esso significa orecchini adorni di bulbi o globuletti simili ai granelli delle more. Come appoggio archeologico a tale interpretazione l' Autore ha opportunamente addotto degli orec-

1) Tutto il resto fu edito nella memoria di Cavallari ed Orsi *Megara Hyblaea, storia, topografia, necropoli, anathemata* (Monum. Antichi dei Lincei vol. I).



chini a baule (o. c. fig. 95—96) adorni di globetti allineati, e provenienti da un sepolcro ceretano della fine del sec. VI; e ne aggiunse altri di Cervetri e Corneto (fig. 97 e 98) del principio del V, nei quali i globetti o meglio dischi formano dei castellucci.

Erano però sin qui sconosciuti esemplari provenienti dal suolo greco, ai quali ben si addicesse l' epiteto citato; gli scavi megaresi ce ne hanno restituito una quantità in argento, dei quali non ha potuto tener conto il chiaro Autore; è di questi che io qui produco la descrizione ed il disegno.

Non meno di 22 paia vennero tratti dai sepolcri megaresi e fu notato che giacevano quasi sempre a lato del cranio, per cui sulla loro destinazione non può, anche per ciò, cader dubbio di sorta; sovente, anzi il più delle volte, essi giacevano sopra scheletri di fanciulle di poca età, ed anche le loro dimensioni dimostrano all' evidenze come, oltre che ad adulte, essi fossero destinati a bambine e giovanette dai 6 ai 15 anni circa. Per la forma parlano abbastanza i disegni che aggiungo, i quali riproducono in ordine di sviluppo i tipi più semplici, lisci con un solo castelluccio di palline, sino a quelli più riccamente e vagamente adorni di anelli e di più mucchietti. Ma ciò che più monta è la cronologia di tali giojelli, che noi possiamo fissare con assai attendibilità, esaminando il contenuto dei rispettivi sepolcri; dei diciannove sarcofagi da cui essi uscirono (chè due ne contenevano due paja), tutti racchiudevano vasi corinzii, o corinzii associati a protocorinzii zoomorfi, due, vasi corinzii associati ad una sola lekythos attica di cattivo stile nero rigido, e due, vasi corinzii con parecchi attici del genere anzidetto. A stabilire adunque

un termine di tempo alquanto lato, andiamo dalla metà del sec. VII alla fine del VI, il che, calcolata la cronologia del poema omerico, e tenuto conto che degli ἕρματα τρίγληνα μορόεντα si parla non solo nell' Iliade, ma anche nell' Odissea (XVIII, 297), porta una ulteriore conferma all' asserzione del ch. Helbig, che tale foggia di gioielli fosse in uso presso i Greci sopra tutto asiatici da tempi abbastanza remoti fin verso il secolo quinto.

Ma tali modesti oggetti aprono il campo ad altre osservazioni. Se è vero che la civiltà tratteggiata nel poema rispecchia, almeno in buona parte, le condizioni in cui vivevano gli Eoli e gli Ioni dell' Asia Minore intorno ai secoli X—VII, è dal sottosuolo della costa asiatica che si avrebbero dovuti trarre i più belli esemplari di codesti ἕρματα; se non che le città greche dell' Asia Minore, e sopra tutto le necropoli sono ancora inesplorate ed appena la recente pubblicazione del Boehlau *Aus jonischen und italischen Nekropolen* è stata una rivelazione per i rapporti intimi che intercedono fra il materiale asiatico e quello del sudest della Sicilia. Ben a ragione può dunque attendersi che venga dall' Asia maggior luce su questo piccolo e su tant' altri maggiori episodi e particolari del poema.

Anche Siracusa, così vicina ed affine a Megara, e della cui necropoli arcaica ben 500 sepolcri vennero con le maggiori cautele esaminati, non ha dato un solo esemplare di tali orecchini; il fatto può a tutta prima sorprendere, e provocare tentativi diversi di spiegazione; così taluno osserverà che il materiale ornamentale in uso nelle due città nei secoli VII e VI è in parte comune, in parte diverso, e che mentre le fibule abbondano a Siracusa, sono vere eccezioni a Megara; e ne dedurrebbe che Siracusani e Megaresi attingessero allora in parte a fabbriche comuni, in parte a diverse. Ma nel caso nostro tagliano corto sulla questione le monete; dei tetradrammi arcaici Siracusani, che sogliensi attribuire a Gelone, ma la cui coniazione deve certamente aver incominciato ancora in sul finire del sec. VI[1]), alcuni presentano la testa di Aretusa adorna dell' orecchino con uno o più globetti; la stessa foggia appare nelle litre corrispondenti e continua ad osservarsi sui tetradrammi di stile bello rigido attribuiti all' ultimo Dinomenida; quelli invece del tempo della democrazia (466—406) hanno teste adorne di orecchini di un tipo tutto diverso, cioè a baule. La numismatica in tal caso completa ed amplifica i dati dell' archeologia; se il simulacro della Artemis-Aretusa, la divinità poliade, vedesi per mezzo secolo costantemente adorno di tal maniera di gioielli, è lecito indurne che essi fossero in gran voga presso le donne siracusane della brillante epoca dei primi Dinomenidi, e rappresentassero quasi una moda, un gusto locale dei Dori sicelioti.

Da altri siti della Sicilia, per quanto io sappia, non se ne ebbero; ma anche qui convien porre una riserva, perchè le necropoli arcaiche sono per la più parte distrutte, e della selinuntina, malgrado le ampie ricerche fattevi, nulla ancor sanno i dotti.

1) HEAD *Coins of Syracuse* p. 7, *Historia nummorum* p. 151.

Dell' Etruria son noti i belli esemplari d' oro a grappoli del Museo Gregoriano[1]), dei quali qualcuno già citato dall' Helbig. Un esemplare aureo con doppio castelluccio di palline si ebbe da uno sepolcro prenestino del IV secolo; e dubiterei quasi della indicazione cronologica, se non fosse dovuta ad un conscienzioso quanto attendibile conoscitore dell' Etruria, il quale anzi aggiunge[2]) che consimili „sono frequentissimi nei sepolcri della bassa Etruria ... uniti a suppellettile, nella quale predominano i manufatti della Campania". Certo è però che i citati esemplari di Cere e Corneto vanno noverati tra i più antichi prodotti dell' oreficeria etrusca, nello stadio in cui essa era sotto la influenza asiatica e forse fenicia.

È troppo poco studiato, e meno ancora divulgato, il piccolo materiale metallico della Grecia propria, e sopra tutto i giojelli e gli ornamenti, perchè si possa affermare con certezza che orecchini a globetti non sieno usciti dalle necropoli di quel paese; questo posso affermare, che non ne trovo alcuno nelle pubblicazioni che stanno a mia disposizione, nè alcuno ne vedo citato dall' Helbig, che raccolse i prodotti di tutta la letteratura relativa sino ad un decennio addietro.

Invece se noi ci spingiamo verso l' oriente, non difettano i riscontri, derivanti da paesi dove l'influenza greca e la fenicia si affermarono del paro, e quasi si contesero la supremazia commerciale. Eccoli a Cipro in strati abbastanza arcaici; così in un sepolcro a vasi geometrici, e nel tesoro di Idalium, ed altrove[3]); ed il Perrot non ha esitato a dichiarare fenici questi ed altri consimili esemplari ciprioti.[4])

Ne sorprende di trovarli persino in Egitto. A Daphne, stanziamento greco (665—564) se ne ebbero esemplari d' oro associati ad altre oreficerie di pretto carattere orientale[5]); ed a Naukratis uno pure d' oro in mezzo ad oggettini del paro orientali.[6]) Ma a Naukratis, che fiorì tanto nei secoli VII e VI, erano rappresentate numerose città eoliche ed ioniche della costa asiatica[7]), nelle cui fattorie ed officine si trovavano così articoli di importazione greco-asiatica, come imitazioni dell' industria egizia.

Nulla ha dato di simile la Fenicia, ma è troppo noto che l'arte, e sopra tutto la piccola industria fenicia, si studiano a miglior agio nelle colonie che non nella madrepatria. Non posso pretermettere un esemplare dell' Assiria[8]), il quale presenta una forma nuova ed insolita in mezzo a tutti i pesanti giojelli di quel paese; quantunque esso non riproduca esattamente il nostro tipo a

1) MARTHA *L'art étrusque* p. 567—68.

2) PASQUI *Notizie degli Scavi* 1897 p. 263.

3) *Journal of cyprian studies* 1889 tav. II sep. 19. CESNOLA-STERN *Cypern* tav. IV. Aggiungo altri esemplari prodotti dall' OHNEFALSCH-RICHTER *Kypros* tav. CXLIII fig. 9, CLXXXII fig. 1.

4) *Histoire de l'art* vol. III p. 822 e 823.

5) FLINDERS PETRIE *Ten years digging in Egypt* 1881—91 p. 62.

6) *Naukratis*, Part II tav. XIX. 10.

7) BELOCH *Griechische Geschichte* vol. I p. 197 e 207.

8) DAREMBERG & SAGLIO *Dictionnaire* fig. 3994.

castelluccio, ma abbia solo in appendice all' anello due globetti grossi a cui ne è saldato uno piccolino, non di meno esso rientra benissimo nella serie che stiamo studiando, ed anche ad esso può convenire l'epiteto omerico; mi mancano però i mezzi di decidere, se esso sia prodotto dell' arte locale, o, più probabilmente, importazione fenicia. In ogni modo conviene tener anche di esso il debito conto, per stabilire l' amplissima diffusione di così fatto tipo.

In fine di questa rassegna non voglio trascurare certe scoperte, le quali dimostrano come in taluni paesi, riposti, segregati, e quasi estranei all' azione delle grandi correnti di civiltà, le reminiscenze dell' arte e dell' industria classica abbiano durato fino ad epoca tardissima, cioè parecchi secoli d. C. Orecchini d' oro col motivo del grappoletto e del castelluccio di palline, molto affini agli esemplari ciprioti si trovarono persino nel Caucaso, in necropoli denominate, non so quanto a proposito, scito-bizantine, e che spettano ai secoli VII e segg. d. C.; in esse assieme ai prodotti locali appariscono prodotti dell' arte greco-arcaica e della fenicia, poichè vi figurano vetri variegati, pietre e pastiglie incise con simboli egiziani, figurine di Bes; ed è tanto sorprendente tale associazione, che io mi dimando, se tali oggetti non derivino da spogliazione di sepolcri molto più antichi, o se sieno in realtà continuazione attardatissima della tradizione industriale greca e semitica.[1])

Lo studio degli orecchini coi τρίγληνα μορόεντα non è completo senza una ricerca sulla loro origine e fabbricazione, ricerca che si complica e si allarga, ove si voglia stabilire anche il luogo di fabbrica di tanti altri articoli industriali, ori, argenterie, pastiglie, che sovente vanno associati, dentro lo stesso sepolcro, a codesti orecchini, o che per lo meno si trovano negli stessi strati archeologici, e che portano non dubbie impronte di gusto, se non sempre di origine, orientale. Io voglio alludere alle catenine a treccia, a fibule con globetti, a grossi anelli nei quali sono montati scarabei pseudo-egizii, a vasetti e figurine in pastiglia o mezza porcellana, e a tanti altri oggettini di ornamento, di toletta o di uso superstizioso, che si trovano nelle necropoli arcaiche di Siracusa e Megara, non che del continente greco, e che hanno i loro riscontri in altri dell' Etruria, della Sardegna, di Cartagine, di Cipro, della Fenicia e dell' Egitto. Un tempo non si sarebbe esitato a chiamare subito fenicio tutto codesto piccolo materiale, ma lo studio sempre più approfondito dell' industria greca arcaica impone oggi il maggior riserbo nel giudizio. Non mi è consentito in questo breve articolo di produrre i numerosi disegni e raffronti bibliografici necessari per una esauriente ricerca; non pertanto io voglio porre la questione, esprimendo al tempo stesso alcune mie idee di massima appoggiate ad osservazioni ed a dati positivi.

Già per le mezze porcellane, i vetri, gli scarabei pseudoegizii una volta prevaleva il principio dogmatico che tutti ed indistintamente fossero fenici;

1) Chantre, *La bijouterie caucasienne de l'époque scyto-byzantine* fig. 25—29 p. 40. Per la cronologia di tali necropoli veggasi l' altra memoria dello stesso autore *Origine et ancienneté du premier âge du fer au Caucase* (Lion 1892).

oggi invece vien fatta larga parte anche a fabbriche greche di Rodi e Naukratis[1]) le quali imitavano tanto gli articoli egiziani come i fenici; così che se i Fenici avevano rubato il segreto all' Egitto, i Greci alla loro volta l' avevano abilmente strappato ai Fenici. Quest' ultima osservazione vale sopra tutto per i piccoli vasi in vetro opaco, a linee spezzate policrome, tra quali è quasi impossibile distinguere i greci dai fenici. Parecchie argenterie d' uso personale rinvenute nelle necropoli greco-arcaiche della Sicilia hanno più che somiglianza identità perfetta con altre puniche della Sardegna, e questo fu già osservato da un autorevole storico, il quale non pertanto asseriva, non doversi dare troppa estensione al commercio fenicio della Sicilia orientale, potendo trattarsi di articoli greco-arcaici talora eguali ai fenici.[2]) Una riprova di tale asserzione si ha in Cartagine, dove sono abbastanza numerose le argenterie e le mezze porcellane eguali alle siceliote[3]); ma altrettanto, e più, vi abbondano i vasi greci dipinti sopra tutto nello stile corinzio; mentre vi manca per intero il pieno V secolo greco, come mancano in Sardegna, e più in Sicilia, in sepolcri di tale età articoli fenici; prova esatta della rottura secolare dei rapporti e scambi commerciali, derivante dalla lunga lotta, che va dai Dinomenidi sino a Dionigi per la conquista dell' isola. Vi erano dunque indubbiamente nel sec. VI ed in sul principio del V relazioni commerciali fra Cartagine e Siracusa, anzi fra Cartagine e la Sicilia; ma come sarebbe eccessivo il sostenere che tutti i vasi greci di Cartagine provengono dalla Sicilia[4]), altrettanto inesatta è l' affermazione che tutte le argenterie orientalizzanti della Sicilia arcaica provengono da Cartagine, dovendosi ammettere altri commercianti semitici non cartaginesi[5]), per la circostanza abbastanza eloquente che di una esportazione cartaginese nel Mediterraneo orientale, dove pur si trovano eguali e consimili prodotti, non parmi vi sieno documenti attendibili. Della ricca colonia cartaginese in Siracusa ai tempi di Dionigi[6]) non è qui il caso di palarne, per ragioni cronologiche, sebbene essa provi che, malgrado le lunghe guerre e l' odio accanito fra Greci e Semiti, le ragioni d' interesse avevano ripreso, al principio del sec. IV, il sopravvento.

Che in Cipro l' azione fenicia sia stata fortissima e che l' isola siasi ellenizata lungo le coste in età relativamente tarda tutti sanno; ma in Egitto invece,

1) VON DUHN *Rivista di storia antica* (del Tropea) a. I fasc. III pag. 34 e 54—55. POTTIER *Catalogue des vases antiq. de terre cuite du Louvre. Les origines.* pag. 150 —151.

2) PAIS *Studi Storici* 1892 p. 393 nota.

3) Delle varie e rare memorie del DELATTRE cito solo: *Carthage, la nécropole punique de Douïmes. Fouilles de 1893—94.* Lasciando gli scarabei, cito i tipi di argenterie comuni a Cartagine, Siracusa, Megara, cioè fig. 15, 27, 41, 51. Aggiungasi la curiosa figura in mezza porcellana: DELATTRE *Carthage, quelques tombeaux de la necrop. pun. de Douïmes 1892—94* pag. 29 identica ad una del Fusco (sep. 276 *Notizie Scavi* 1895 pag. 184). Per i vasi greci in Cartagine vedi VON DUHN *Archaeol. Anzeiger* 1896 pag. 89.

4) Si deve tener conto anche di Cirene, e di altri centri greci, sopra tutto ionici, di esportazione.

5) Un accenno abbastanza chiaro a tali commerci si ha in Pindaro *Olimp. II.*

6) Diodoro XIV. 46 Οὐκ ὀλίγοι γὰρ τῶν Καρχηδονίων ᾤκουν ἐν ταῖς Συρακούσαις ἁδρὰς ἔχοντες κτήσεις, πολλοὶ δὲ καὶ τῶν ἐμπόρων εἶχον ἐν τῷ λιμένι τὰς ναῦς γεμούσας φορτίων.

e precisamente negli stanziamenti di Naukratis e Daphne non vi è traccia di infiltrazione fenicia; anzi la scoperta avvenuta in quella città di una fabbrica di scarabei egittizanti (Flinders Petrie o. c. pag. 45) è una eloquente rivelazione della tendenza dell' industria greca, che con abilità pari all' attività faceva la concorrenza ai Fenici. Difatto nel sec. VII è tutta una lotta così politica come commerciale fra Greci e Semiti per la conquista del Mediterraneo occidentale. I Semiti alla fine del sec. VIII cedono davanti la preponderanza assira e si spingono verso l' ovest; ma al tempo stesso, forse anzi prima, vi erano arrivati i Greci. Le mie scoperte sulla Sicilia preellenica hanno rivelato rapporti antichissimi fra la Sicilia orientale e la Grecia micenea, mentre nessun documento archeologico è venuto fuori a confermare la vecchia credenza di antichissime fattorie fenicie lungo quelle coste; anche per la Sardegna nulla prova che i Fenici vi sieno pervenuti avanti del VI secolo.[1]) Non escludo però che i Fenici abbiano commerciato coi Sicelioti nei secoli VII e VI, e tra gli articoli della loro importazione vanno noverate argenterie, conterie, mezze porcellane; d' altro canto è cosa nota e luminosamente provata[2]), come numerosi elementi fenici, sopratutto relativi all' industria, si trovino nell' epopea. Ma più procedono le investigazioni archeologiche e più risulta chiaro, come la piccola arte e l' industria greca dei secoli VII et VI fosse impregnata di elementi orientali, sia per secondare un gusto del tempo, sià per fare una concorrenza all' industria fenicia; essendo di moda giojelli orientalizzanti ne fabbricavano e diffondevano i Fenici, ne imitavano ne vendevano i Greci.

In tale stato di cose nulla ci autorizza a credere fenici gli orecchini a globetti di Megara e di Siracusa; riesce ancora problematico lo stabilire con sicurezza da quale fabbrica essi sieno usciti. Il centro industriale di Rodi esercitò molta influenza in Sicilia, dove ebbe anche colonie, ma altresì le città ioniche dell' Asia Minore. Data l' ampia diffusione di tali orecchini lungo le coste orientali del Mediterraneo, dato l' esplicito ricordo di essi nel poema, io penso che questo tipo sia sorto nell' Ionia, probabilmente sotto influenze fenicie; fu poi importato in Sicilia, nè sono alieno dal credere vi sia stato anche fabbricato in officine di Siracusa e Megara stessa.

Siracusa 31 dicembre 1898.

1) Beloch *Griechische Geschichte* I p. 187 nota 1.

2) Helbig o. c. p. 21 e segg.



Relief im Casino Borghese.

Une correction au texte de Pausanias (iii, 12, 10).

Par Georges Perrot.

Dans le livre III de Pausanias, où il décrit la Laconie, on lit (ch. 12 § 10) cette phrase, à propos de l'édifice qui, à Sparte, était connu sous le nom de Skias: ταύτην τὴν Σκιάδα Θεωδόρου τοῦ Σαμίου φασὶν εἶναι ποίημα, ὃς πρῶτος διαχέαι σίδηρον εὗρε καὶ ἀγάλματα ἀπ' αὐτοῦ πλάσαι. Les manuscrits ne fournissent, pour ce passage, aucune variante et rien n'indique que le texte ait subi là une altération quelconque. Il a été reproduit, tel que nous venons de le transcrire, sans une remarque et sans l'expression d'aucun doute, par tous les éditeurs de Pausanias, par Clavier (1817), par Siebelis (1822), par Schubart et Walz (1838), par Schubart dans son édition de la collection Teubner (1893) et, tout récemment, par Frazer (1898). Dans les *Schriftquellen* d'Overbeck, ce texte est cité, à l'article de Théodoros (n°. 278) sans qu'aucune note avertisse le lecteur qu'il y a là tout au moins matière à réflexion. Sur la foi de Pausanias, Otfried Müller n'hésitait point à admettre que Théodoros avait exécuté des statues en fonte de fer (*Handbuch* § 60) et d'autres historiens des arts et de l'industrie des anciens ont répeté cette assertion.

Le seul critique, à notre connaissance, qui ait révoqué en doute le témoignage de Pausanias, c'est Hugo Bluemner; il ne balance pas à voir une «erreur» du periégète dans cette affirmation que «Théodore de Samos aurait été le premier à fondre le fer et à en faire des statues».[1] Si nous croyons devoir revenir

1) Hugo Bluemner, *Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern* t. IV p. 366 note 2. Schubart avait, parait-il, soupçonné aussi une méprise de Pausanias

sur ce sujet, c'est que les observations de Bluemner paraissent n'avoir pas obtenu l'attention qu'elles méritaient. Les raisons qu'il allègue à l'appui de ses doutes sont comme perdues dans les notes longues et denses d'un ouvrage que les philologues sont trop enclins à ignorer et que les archéologues mêmes ne consultent peut-être pas aussi souvent qu'ils devraient le faire.

On sait quels services les sculpteurs ioniens, vers la fin du septième siècle et le commencement du sixième, ont rendus à l'art grec. Leur vif et curieux esprit tira alors un merveilleux parti des relations que les Grecs ioniens avaient entretenues depuis bien des années avec les peuples de l'Asie Mineure et de celles qu'ils venaient de nouer avec l'Egypte; ils s'approprièrent, avec une rapide et sûre pénétration, tout ce qu'ils trouvèrent, en pays étranger, de recettes et de procédés utiles; une fois maîtres de ces méthodes, ils ne tardèrent pas à leur faire produire des résultats supérieurs à ceux qu'elles avaient donnés entre les mains mêmes de leurs inventeurs. «Tout ce que nous autres Grecs, dit Platon, empruntons aux barbares, nous le transformons, pour en faire quelque chose de plus beau».[1]) Dans les innovations que l'on attribuait à ces maîtres ioniens qui ont tout particulièrement cultivé les arts du métal, il nous est impossible aujourd'hui de faire la part des emprunts et celle de l'invention proprement dite, comme de déterminer dans quelle mesure ces prétendus inventeurs, en perfectionnant les procédés dont ils s'étaient emparés, méritèrent l'éloge que Platon accorde à ses compatriotes. Toujours est-il que, vers ce temps, Glaucos de Chios introduisit en Grèce la pratique de la soudure du fer et Théodoros de Samos celle de la fonte creuse, coulée autour d'un noyau de sable.[2]) Sur ces points, tous les témoignages concordent. Au dire de Pausanias, on aurait encore à porter au compte de ces habiles métallurgistes une autre invention, celle de la fonte du fer, qui aurait, elle aussi, servi à fabriquer des statues. C'est ici que nous refusons à suivre Pausanias et voici nos raisons.

Ni l'Egypte, ni la Chaldée et l'Assyrie, où l'on a su de très bonne heure dégager le fer du mineral pour ensuite le forger sur l'enclume et le battre au marteau, ne paraissent avoir été plus loin; il n'est ni texte ni monument qui donne à penser que, chez ces peuples, on ait jamais su porter le métal jusqu'au point de fusion. Ce ne serait donc pas à l'industrie de ces vieilles civilisations que les Grecs auraient dérobé le secret de cette opération. Sont ils arrivés, par leur propre effort, à l'accomplir? Il y a un premier motif d'en

---

(*Neue Jahrb. f. Phil. N. F.* XV, 1860, p. 93), tout en ne paraissant pas se faire une juste idée des difficultés que l'opération de la fonte du fer aurait présentées aux anciens et en admettant que les statues de fer mentionnées par les auteurs pouvaient être en fer fondu (p. 103).

1) Platon, *Epinomis* 987 D.

2) On est d'accord pour reconnaître que c'est ainsi qu'il faut comprendre l'assertion plusieurs fois répétée de Pausanias au sujet de l'invention de la fonte du bronze. Il y avait bien des siècles que les Grecs savaient fondre le bronze et le couler en plein. Pausanias a péché ici, comme en plus d'un autre passage, par manque de précision dans les termes. L'innovation, ç'a été la fonte en creux, qui seule permet d'exécuter avec le métal des figures de grande dimension.

douter; c'est qu'il faut, pour procurer la fusion du fer, une bien autre chaleur que celle qui suffit à liquéfier le cuivre, une température très élevée que ne donnaient point aux anciens les fourneaux dont ils disposaient. Ce doute, un texte très formel vient fort à propos le confirmer: «Le fer ne se fond pas», écrit le célèbre critique Aristarque, au troisième siècle avant notre ère.[1]) Reste l'affirmation de Pausanias. Ce texte unique peut-il prévaloir et contre toutes les vraisemblances et contre l'assertion contraire de l'exact et judicieux Aristarque? Nous ne sommes pas de cet avis.

Dans trois autres passages de son livre, ce dont Pausanias fait honneur à Théodoros, c'est d'avoir, de concert avec son compatriote Rhœcos, inventé de couler le bronze pour en faire des statues.[2]) Il n'avait point, en décrivant Sparte, à parler de Rhœcos, puisque c'était Théodoros seul qui avait bâti la Skias; mais le souvenir de l'invention commune des deux sculpteurs samiens est évidemment celui qui s'attache, dans son esprit, au nom de Théodoros, et c'est ce souvenir que l'on s'attendrait à le voir évoquer quand la mention de la Skias amène celle de Théodoros. On éprouve donc une réelle surprise à constater que Théodoros, une fois sur quatre, est cité comme fondeur de fer, tandis que partout ailleurs il est présenté, à peu près dans les mêmes termes, comme fondeur de bronze.[3]) Nous avons d'ailleurs des raisons sérieuses de penser que les anciens n'ont jamais su fondre et couler le fer. Il y a donc lieu de croire à une simple méprise, à un mot, cιδήρου, écrit par étourderie, à la place d'un autre, χαλκοῦ. La faute en est-elle à Pausanias lui-même ou au premier copiste? Peu importe; mais on n'en est pas moins fondé à repousser l'hypothèse de statues en fer fondu qui auraient été coulées par Théodoros.

Il est bien question, chez les auteurs, de quelques statues en fer, que l'on montrait comme des raretés; mais il convient de le faire remarquer, ceux qui mentionnent ces statues insistent sur la lenteur du travail qu'elles supposent et sur la peine qu'elles ont coûtées à l'artiste, ce qui suffit à prouver qu'il s'agit là non de pièces fondues, mais d'ouvrages exécutés au repoussé, par les vieux procédés du *sphyrélaton*.[4]) Le fer ne se laisse pas pétrir et refouler par le marteau aussi facilement que le bronze.

Nous ne savons si, en présence de l'accord et de l'état des manuscrits, un nouvel éditeur de Pausanias pourrait se croire en droit de substituer ici, dans le texte même, χαλκοῦ à cιδήρου; mais, si, comme Frazer, il joint à ce texte des notes explicatives, tout au moins devrait-il, ce nous semble, avertir le lecteur que l'assertion contenue dans la phrase en question est plus que suspecte. Quoi qu'en dise Pausanias, les anciens n'ont jamais exécuté de

1) Scholiaste d'Homère, au vers 836 du chant XXIII de l'*Iliade*.

2) Pausanias VIII, 14, 8; IX, 41, 1; X, 38, 9.

3) Καὶ ἀγάλματα ἀπ' αὐτοῦ πλάcαι (le fer): διέχεαν δὲ χαλκὸν πρῶτοc καὶ ἀγάλματα ἐχωνεύcαντο Ῥοῖκόc τε καὶ Θεόδωροc (VIII, 14, 8).

4) Pausanias X, 18, 6; Pline H. N. XXXIV, 141. Cf. Pausanias IV, 31, 10.

statues en fonte de fer, et peut-être ne l'auraient-ils pas fait, même s'ils avaient su fondre ce métal. Les hauts fourneaux de nos usines déversent aujourd'hui par torrents, dans les moules qui l'attendent, la fonte éblouissante; or voit-on que le statuaire moderne ait été infidèle au bronze, qu'il l'ait trahi pour le fer ou l'acier? Ces métaux ne lui donneraient ni les beaux tons du bronze ni surtout ce fin travail du ciseau qui répand sur tout le modèle de la figure je ne sais quel charme et quelle fleur de vie.

Di alcuni strumenti da suono dei terramaricoli.

Di L. Pigorini.

Le terremare attendono ancora uno studioso il quale, illustrando completamente le antichità che si scavano nei loro strati vergini, ci presenti tutto quanto è arrivato fino a noi di ciò che i terramaricoli possedevano e sapevano fabbricare, e dalla forma e dall' uso dei singoli oggetti, dai loro caratteri di tecnica e di stile deduca quale fosse in ogni sua manifestazione la vita di quell' antichissimo popolo.

Chi imprenderà un' opera simile — e le collezioni di antichità delle terremare mostrano che l' archeologia primitiva italiana ne avrebbe notevole profitto — chi si accingerà, dico, a una tale illustrazione, dovrà pure indagare se in quelle stazioni si usassero strumenti da suono, e se e quali testimonii ne rimangano. Come non è ammissibile che vi mancassero, così difficilmente si può credere che fossero tutti di materie oggi distrutte.

Il primo a sollevare la quistione di strumenti da suono in uso presso gli abitanti delle terremare è stato il dott. Carlo Boni[1]). A giudizio suo le molte valve di *Pettuncoli* e di *Cardii*, forate artificialmente nell' umbone, che nelle terremare si rinvengono, dovevano essere infilate e unite in mazzi da agitare, avendo egli esperimentato che, mediante lo scuotimento, danno un rumore analogo a quello delle nacchere, e figurano un ritmo che può accompagnare come cadenza una danza o una cantilena.

Si crede comunemente che le dette valve servissero invece per ornare la persona, essendo indiscutibile che tale destinazione avevano altre conchiglie, forate ad arte, che pur esse escono dalle terremare. Ma le ultime sono in generale univalve e piccole, tanto viventi, quanto fossili, mentre le prime sono sempre viventi. Si deve quindi credere, secondo il Boni, che i terramaricoli, nel procurarsi le valve dei *Pettuncoli* e dei *Cardii*, badassero molto alla loro sonorità, trascurando le fossili poco o nulla sonore per lo stato loro, e divenute inoltre assai fragili. Se così non fosse, egli aggiunse, si sarebbero preferite le fossili, che facilmente si trovano nella regione stessa delle terremare, mentre per le viventi era necessario ricorrere alle lontane spiagge dell' Adriatico o del Mediterraneo.

1) Boni, *La terram. di Montale* parte II pag. 23.



Fig. 1.

In ciò che precede peraltro, è inutile notarlo, si tratta solo di una ipotesi la quale, tuttochè sembri fondata, non potrà mai avere molta importanza nelle ricerche sopra gli strumenti da suono dei terramaricoli. Un vero e proprio strumento l' abbiamo invece nell' oggetto di cui presento la figura (fig. 1).

È desso una *tibia di cane*, sinistra, aperta ai due capi, con tre fori circolari nella faccia posteriore, i quali comunicano con la cavità midollare: due dei fori, dei quali uno è rotto, stanno alla estremità inferiore della tibia, il terzo invece si accosta alla estremità superiore. Proviene dalla terramara del Montale in provincia di Modena, e si conserva nel Museo Civico di quella città. Ne diede per la prima volta la figura il Boni[1]), giudicandola „un primitivo e pastorale istrumento da fiato". Appresso la pubblicarono il Munro[2]) senza parlarne, e il Montelius[3]) che la disse „flûte en os".

Nello stato in cui oggi lo strumento si trova, non è possibile di cavarne un suono qualsiasi, ma non per questo si può rimanere incerti sull' uso di esso. L' avv. Arsenio Crespellani direttore del Museo Civico di Modena, pregato da me, ha sottoposto il descritto oggetto all' esame di un valente musicista, affinchè, completandolo nel modo che fosse consigliato da tutti gli esperimenti possibili, cercasse poscia di suonarlo. Dapprima si pensò di usarlo come flauto ma senza risultato, sia pel numero troppo scarso dei fori, sia per la circostanza che la cavità longitudinale è irregolare e scabra. Si ricorse allora al partito di completare con cera il foro rotto che trovasi presso l' estremità inferiore della tibia, e di restringere, pure con cera, l' apertura della estremità superiore, riducendola a una semplice fessura che tenesse luogo di linguetta, per farvi entrare il fiato soffiando. Anche in questo caso però non si ebbe l' effetto desiderato: se ne trasse, è vero, un suono, ma aspro e

1) Boni *o. c.* pag. 23 tav. VI, 3.

2) Munro, *The Lake-Dwell. of Europe* pag. 258 fig. 26.

3) Montelius, *La civil. primit. en Italie* vol. I, ser. B, tav. 19, fig. 18.



Fig. 2.

indeterminabile, ciò che suggerì una nuova modificazione, vale a dire quella di chiudere completamente l' apertura della estremità inferiore della tibia. Ridotto così lo strumento, come ebbe a comunicarmi il Crespellani, è possibile di suonarlo come una delle attuali ocarine, o uno degli attuali zufoli a due fori, e se ne hanno nette le note *sol* sopra il rigo e *fa* in quinta linea in chiave di violino, come appresso:



Le note stesse, è forse inutile notarlo, si ottengono dai due fori presso l' estremità inferiore della tibia, mentre il terzo, quello cioè presso l' estremità opposta, non serviva che di sfiatatoio.

Se teniamo conto che l' oggetto del quale parlo rimonta alla pura età del bronzo, dobbiamo vedere in esso l' esemplare più antico che fin qui si conosca della *tibia*, e che per giunta, a motivo dell' osso col quale è stata fabbricata, conferma la ragione del nome che porta.

La tibia non è il solo strumento da fiato dei terramaricoli che sia arrivato fino a noi. Ce ne rimane un altro, di genere assolutamente diverso, del quale pure aggiungo la fotografia (fig. 2).

È un corno di terra malcotta, rozzamente lavorato a mano, lungo cent. 43, largo fra i 15 e i 20 mill. all' imboccatura, e cent. 6 circa nell' apertura opposta. Si rinvenne nella terramara Castellaro di Gottolengo in provincia di Mantova dal cav. Giacomo Locatelli che ne fece dono al Museo Preistorico di Roma. Se ne scavarono de' somiglianti anche in terremare dell' Emilia, ma sempre frammentati, sicchè era impossibile di proporne una soddisfacente spiegazione. Fù solo dopo la scoperta dell' esemplare completo di Castellaro di Gottolengo che potè esserne chiarito l' uso.

Che si trattasse di uno strumento da suono non ebbero dubbio alcuno quanti lo videro, ma per determinarne la importanza era necessario che fosse esaminato da chi avesse competenza nella materia. Io lo affidai quindi, per

le osservazioni opportune, all' illustre fisico, senatore Pietro Blaserna, il quale si compiacque di scrivermi le parole che testualmente riproduco.

„Il grosso istrumento inviatomi — così il Blaserna — è decisamente un corno, destinato a produrre un suono solo, quello che noi chiamiamo il fondamentale. Stante la notevole sua grossezza per rapporto alla lunghezza, esso non dà altri armonici; tutt' al più, forzando molto il fiato, si arriva ad ottenere l' ottava. Per produrre il suono fondamentale bisogna soffiare come nelle nostre trombe moderne, e si ottiene un suono corrispondente a circa 305—320 vibrazioni intere, ossia all' incirca un *mi*^{3} *bemolle*. Il suono è bello, pastoso e piuttosto forte, e serviva, secondo ogni probabilità, per dare segnali".



Aus den römischen Jahren Karl Ludwig Fernows.

Von L. Pollak.

„Meine Sonne geht jetzt herauf, zwar später als die Deinige und nach einer langen, trüben Nebelnacht, aber dafür auch desto erfreulicher und herrlicher. Wie will ich mich an ihren Strahlen sonnen". So ruft begeistert Fernow mit Rücksicht auf die Aussicht in Rom leben zu können in einem Briefe an einen Jugendfreund aus.[1]) Wohl war es eine lange trübe Nebelnacht gewesen, in der er erzogen ward und durch die er sich mühselig durchgerungen hatte. Wie hätte er, der Sohn eines armen einfachen Landmannes, jemals daran denken können, dafs es ihm einst vergönnt sein würde, nur seinen Studien, seinen Idealen leben zu können, und noch dazu in der Stadt, die ihm als ein „inneres Heiligthum" erschien. Dafs ihm, der kein festes Einkommen hatte, ein Aufenthalt daselbst möglich wurde, ist hauptsächlich das Verdienst zweier Oesterreicher, des Barons Herbert aus Klagenfurt und des Grafen

1) Johanna Schopenhauer, Karl Ludwig Fernows Leben (= Sämmtliche Schriften I, II) I S. 169ff.

Burgstall aus Graz. Der Erstere[1]), den kein Geringerer als Schiller „einen Mann von gesundem Kopfe und ebenso gesundem, moralischen Charakter" genannt hatte, war ein intimer Freund Baggesens. Auf seiner Reise nach Oesterreich hatte Baggesen Fernow von Bern aus mitgenommen. Am 8. Febr. 1794 kommen beide in Klagenfurt beim Baron Herbert an[2]), der sich ihnen für die weitere Reise, die bis Florenz führte, anschlofs. Es war in Bologna, als Herbert Fernow hundert Gulden jährlicher Beisteuer anbot, wenn er in Bologna seinen Studien leben wolle. Auf den Rath Baggesens, der ihn auf die Unmöglichkeit selbst bei eingeschränktesten Verhältnissen damit leben zu können, aufmerksam machte, lehnte Fernow vorerst ab. Da wufsten Baggesen und Herbert einen Ausweg. „Beide rechnen besonders auf den jungen Grafen von Burgstall, der jetzt bei Ihnen lebt, schreibt Fernow am 17. März 1794 an Reinhold[3]), einen edlen, reichen und ledigen Mann, von dem ich, ohne irgend einen Andern, der nähere und gerechtere Ansprüche, als die er selbst geben will, auf seinen Überflufs haben könnte, zu beeinträchtigen, eine solche Unterstützung wohl annehmen dürfte ... So viel ich von dem Grafen gehört, und aus Ihrem eigenen Briefe an Baggesen gesehen habe, ist er einer der edelsten jungen Männer." Burgstall war damals 22 Jahre alt[4]) und trotz seines jugendlichen Alters mit den bedeutendsten Männern Deutschlands in innigem Verkehre. Eben damals hielt er sich auf einer Reise nach Dänemark begriffen in Kiel auf, um aus Reinholds Munde kantische Philosophie zu hören. Reinhold wurde Fernows Fürsprecher, und die Bitte, die er „aus Liebe zur Kunst, nicht um sich das Daseyn leichter und bequemer zu machen" that, wurde erfüllt. Am 22. Mai erhielt Fernow laut einer Eintragung in seinem Tagebuche „ganz unerwartet" einen Brief vom Grafen und einen eingeschlossenen Wechsel von hundertundzwanzig Gulden. „So hätte ich also jetzt zweihundertundzwanzig Gulden, ob ich davon ein Jahr in Rom subsistiren kann, weifs ich nicht; ich will es aber versuchen, und wenn es nicht unmöglich ist, möglich machen.[5]) In einem Schreiben an Reinhold[6]) dankt er ihm für seine Vermittlung: „Versichern Sie den edlen Grafen meiner innigen Achtung und Dankbarkeit und der zweckmäfsigsten Anwendung des mir gemachten Geschenks. Sobald ich in Rom angelangt bin, werde ich ihm selbst schreiben, und um seine Freundschaft bitten; denn meine Wohlthäter müssen auch meine Freunde seyn, und ich fühle Muth genug, jede billige Bedingung der Erfüllung meiner Bitte im voraus zu entsprechen. Ich habe nun zweihundertundzwanzig Gulden — ruft er im Vollgefühle seines Glückes nochmals aus — zwei Hände und einen Kopf. Sollte ich damit in Rom, wo gewifs mancher diese schätz-

---

1) Vergleiche hauptsächlich Wurzbach, Biographisches Lexikon des Kaiserstaates Oesterreich Bd. VIII S. 348.

2) Brief Fernows an den Philosophen Reinhold, Schopenhauer a. a. O. I S. 122 f.

3) Schopenhauer a. a. O. I S. 128 f.

4) Vgl. Wurzbach a. a. O. Bd. XXIV S. 90 ff. Später schrieb sich die Familie Purgstall.

5) Schopenhauer a. a. O. I S. 188.

6) Schopenhauer a. a. O. I S. 189 f.

baren Dinge nicht hat, wohl zu recht kommen? Ich hoffe es. Im Hoffen nehme ichs mit Jedem auf, und auch im Oekonomisiren, wenn es die Umstände nothwendig machen. Ein Stück Brod, ein Stück Leinwand und Studium Raphaels, mehr bedarf es in Rom nicht mich glücklich zu machen." Um Reisegeld zu ersparen, machte er den weiten Weg von Bern bis nach Rom zu Fuſs, manchen Tag nur von Wasser und Brod sich nährend.[1]) Und so langte der Dreiſsigjährige nach fünfwöchentlichem Marsche am 29. Sept. 1794 in der ersehnten Stadt an mit hundert Idealen im Kopfe und nicht viel mehr als einem Hunderter in der Tasche. Es war ihm aber bei seiner Ankunft in Rom eine wichtige Stütze, daſs ihn sein alter Lübecker Freund Carstens in sein Haus aufnahm. Burgstall hielt sein Versprechen. Im Mai 1795 sandte er ihm wieder einen Wechsel, und daſs sich sein Eintreffen überaus verspätet, bringt Fernow in groſse Verlegenheit. Über seine traurige Lage klagt er im November in einem Briefe an Reinhold[2]): „Vom Grafen Burgstall weiſs ich nichts. Seit Mai, und schon früher ist ein Wechsel von 150 Gulden, wovon mir Baggesen schrieb, für mich unterwegs, aber noch nichts habe ich davon gesehen, ich weiſs nicht ob ich ihn noch erwarten darf. Aber daſs ich ihn wahrhaft nöthig hätte, daſs ich oft in gröſster Bedrängniſs lebe, daſs ich bei dem besten Willen und Fleiſse doch sogleich im ersten Jahre nicht vermocht habe, so viel aufzutreiben, auch nur meine dringendsten Bedürfnisse zu befriedigen, das weiſs ich desto gewisser ..."

In diese Zeit seiner groſsen Noth fällt der erste der zwei ungedruckten Briefe Fernows, die ich hier veröffentliche. Die Adresse beider ist verloren gegangen, aber aus dem ganzen soeben dargestellten Zusammenhange, den Andeutungen in den Briefen selbst geht ganz klar hervor, daſs sie nur an den Grafen Burgstall gerichtet sein können.[3])

Fernow hatte einen Brief des Grafen erhalten und antwortet[4]):

Rom d. 19. Febr. 96.

Herzlich danke ich Ihnen, edler Graf, für Ihren freundschaftsvollen Brief vom 12. Januar d. J., der mir durch einen hier lebenden jungen Schweizer am 14. dieses M. eingehändigt wurde. Der Inhalt desselben entspricht ganz der Vorstellung, die ich von dem Charakter des Mannes gefaſst habe, der, ohne mich weiter zu kennen, sich auf das bloſse Fürwort einiger Freunde so edelmüthig für mich interessirt. Ich versichere Ihnen, daſs ich in keinem Momente an der gütigen Erfüllung Ihres Versprechens gezweifelt habe, obgleich mich des Baron Herberts Zurücktritt, der aber, wie ich erst lang nachher erfahren

1) Schopenhauer a. a. O. I S. 178f.

2) Schopenhauer a. a. O. II S. 16.

3) Otto Harnack, dem ich für sein treffliches Buch „Deutsches Kunstleben in Rom im Zeitalter der Klassik" diese Briefe zur Einsichtnahme überlieſs (siehe S. 127 und 195 Anm. 10) dachte an Burgstall als „wahrscheinlichen" Adressaten; er ist es aber ganz sicher.

4) $3\frac{1}{2}$ S. in 4°.

habe, eine nothwendige Folge seiner ökonomischen Umstände war, und die üble Lage, in die ich mich dadurch hier versetzt fand, leicht in meinem Vertrauen hätten irre machen können. Aber Reinhold, Baggesen, Friederike Brun[1]) und Pohrt, welche beyden letzteren seit der Mitte des Novbrs hier in Rom sind, — haben einstimmig meine Überzeugung von der Unfehlbarkeit Ihres gegebenen Wortes so fest gegründet, dafs ich es immer einer Combination von widrigen Zufällen zugeschrieben habe, dafs der Wechsel, mit dem Sie mich gütigst unterstützen wollten, noch immer nicht in meine Hände gekommen ist. Mit vieler Mühe und Unannehmlichkeit, aber doch glücklich habe ich mich das erste Jahr meines hiesigen Aufenthalts hindurch gewunden; der Gedanke in Rom zu leben hat mich auch das Entbehren der dringendsten Bedürfnisse ertragen gelehrt, und ich bin froh, dafs diese erste Zeit meines Hierseyns gerade mit diesen widrigen Umständen verknüpft war; denn in ihr habe ich aufs neue gelernt, was ich schon öfter bewährt fand, nemlich dafs Widerwärtigkeiten die beste Schule zur Entwickelung der eigenen Kräfte des Menschen sind. Obgleich der gänzliche Mangel es mir unmöglich gemacht hat, mein Kunststudium auf dem praktischen Wege, so wie ich willens war, hier fortzusetzen; so hat er darum doch nicht hindern können, während dieser Zeit, soviel als möglich meine Bildung für die Kunst in theoretischer Rücksicht zu betreiben, vielmehr hat er mich in eine Bahn gebracht, auf der ich aller Wahrscheinlichkeit nach mehr für die Verbreitung eines bessern Geschmacks beitragen kann, als ich es vielleicht als praktischer Künstler vermocht hätte; obwohl ich auch diesen Theil meines Studiums, den ich so lange wider meinen Willen versäumen mufste, nunmehr wieder mit neuer Liebe ergriffen habe.

Die Kunst unserer Zeit hat sich von ihrer geistigen Vollkommenheit, die sie zu Raphaels Zeiten besafs, ebenso weit entfernt, als sie sich der mechanischen Vollkommenheit genähert hat; aber auch mit der höchsten Vortrefflichkeit der letztern kann sie den Verlust der ersteren nicht ersetzen; der künstlichste Handwerker steht noch unendlich tief unter dem wahren Künstler, für den jener sich so gerne gehalten sieht; und ich glaube, dafs es keine verdienstlose Bemühung seyn dürfte, dem spielenden und kleinlichen Modegeschmack dadurch entgegen zu arbeiten, dafs man ihn auf einen würdigern Zweck zu leiten und zur wahren Bestimmung der bildenden Künste zurückzuführen versucht, die nicht blofs zu unsern Sinnen, sondern durch Phantasie und Empfindung zu den edleren Gemüthskräften sprechen sollen. Es steht mit den bildenden Künsten jetzt ungefähr so, wie es vor Kant mit der Philosophie stand; sie haben sich, so wie damahls diese, von ihrem eigentlichen Zwecke entfernt, und sind mehr Bedürfnifs des Luxus als Mittel der Kultur. Wenn es gelänge, sie wiederum zur Würde des letztern zu erheben, so würden sie auch wieder jenen ehrenvollen Rang unter den Produkten des menschlichen Geistes behaupten, den sie im Alterthume und, obgleich nur eine kurze Zeit

1) Die Freundin Thorwaldsens (1765—1835), vgl. Harnack S. 139f., Schopenhauer a. a. O. II S. 55.

lang, im neueren Italien behauptet haben. Und sollte es nicht möglich seyn, daſs das, was in jenen Epochen Werk der Natur war, einmahl Werk der Vernunft werden könnte? Die letztere fordert sogar, daſs dies geschehen soll, und diese Überzeugung macht es zur Pflicht, die Bahn zu diesem Wege zu brechen. Mein Studium der Philosophie, das sich bald durch mein Interesse für die Künste auf den ästhetischen Theil lenkte, und das ich hier im täglichen Umgange mit den besten Kunstwerken aller Zeiten in Anwendung zu bringen Gelegenheit habe, setzt mich in Vereinigung mit der Kenntniſs des praktischen Theils der Kunst, welche gewöhnlich dem Gelehrten fehlt, in den Stand, den ästhetischen Theil der Kunsttheorie, der bisher in allen über die Kunst geschriebenen Werken höchst unbestimmt und unvollkommen geblieben ist, vielleicht mit mehrerem Glücke zu bearbeiten, als es weder dem praktischen Künstler, der gewöhnlich kein Denker, noch dem Gelehrten, der gewöhnlich kein Künstler ist, möglich seyn wird, und dieser ist es, den ich mir, nach meiner Überzeugung von der Nützlichkeit meines Vorsatzes, für meine künftige Beschäftigung vornehmlich zum Zwecke gesetzt habe. Ohne mich in das meistens grundlose, oder doch gröſstentheils nur auf Hypothesen gegründete Labyrinth des antiquarischen Studiums zu verirren, wobey man gewöhnlich eben soviel an Geschmack einbüſst, als man an Gelehrsamkeit gewinnen mag, werde ich die Kunst blos als Gegenstand des Geschmacks zu betrachten suchen, und ich bin völlig überzeugt, daſs es sich in ihr, wenn gleich zu keinem wissenschaftlichen System, doch zu sehr festen und bestimmten Prinzipien einer philosophischen Kunstkritik bringen läſst.

Als Vorübung zu meinen künftigen Arbeiten in diesem Fache habe ich bereits im vorigen Jahre einen Cursus von Vorlesungen über Ästhetik mit steter Hinsicht und Anwendung auf die bildenden Künste ausgearbeitet, die ich seit Anfang dieses Winters, wöchentlich zweymahl Abends vor einer Gesellschaft deutscher Künstler und Gelehrten von etwa 30 Personen im Hause des Prinzen August von England halte[1]), und der zugleich meinen Zuhörern, die gröſstentheils junge hier studierende Künstler sind, dazu dienen soll, ihnen die Nothwendigkeit der Geistesausbildung für den wahren Künstler fühlbar zu machen, und sie in den Stand zu setzen, von ihren Denkfähigkeiten einen zweckmäſsigern Gebrauch, als gewöhnlich geschieht, zu machen. Mein Collegium bringt mir indeſs nur wenig, zwischen 50 u. 60 Rthl. ein, denn ich habe den Preis so niedrig gesetzt, daſs mich niemand eigennütziger Absichten beschuldigen darf. Ich werde es vielleicht im künftigen Winter wieder lesen und es dann noch zweckmäſsiger einzurichten suchen, als es in der ersten Ausarbeitung mir möglich war.

Sie sehen jetzt wohl ein, daſs es mein inniger Wunsch seyn muſs, noch länger in Italien zu seyn, ja daſs sogar ein längerer Aufenthalt hier das einzige Mittel ist, um meinen Zweck glücklich und so, daſs ich von meines Vorhabens Ausführung Nutzen hoffen kann, zu erreichen. Ich möchte Italien nicht gerne

1) Vgl. Schopenhauer a. a. O. II S. 23; Harnack a. a. O. S. 127 f.

eher wieder verlassen, als bis ich die in diesem Lande befindlichen Kunstschätze in ihrem ganzen Umfange kenne, und eine vollkommene Übersicht des ganzen Gebiets der Kunst erworben habe. Ja, ich werde sozusagen nur unter den Augen ihrer Meisterwerke etwas Gründliches, Vollständiges und Brauchbares darüber schreiben können. Überdem habe ich das Glück, hier den täglichen Umgang einiger Künstler zu geniefsen, die einst die Ehre unseres Vaterlandes und wahre Beförderer oder vielmehr Wiederhersteller eines bessern Geschmacks seyn werden, wenn das Glück ihnen Gelegenheit giebt, ihr Talent gemeinnützig zu machen. Ich nenne Ihnen unter diesen blofs Carstens als Geschichts- und Reinhart[1]) als Landschaftsmahler; zwey Männer, deren Werke neben den besten Werken der neueren Kunst mit Ehre bestehen können.

Sie melden mir, dafs Sie bereits im Februar vorigen Jahres einen Wechsel von 85 Scudi 56 Baj. durch ihren Wechsler v. Axen an Madame Baggesen nach Bern für mich gesandt haben. Dafs er unterwegs sey, habe ich schon im April aus Bern erfahren, aber auch zugleich von der Madame Haller[2]), Baggesens Schwiegermutter, einen Brief mit der Nachricht erhalten, dafs er nicht in Bern angekommen sey; weiter habe ich nachher nichts mehr erfahren. Weder Baggesen noch sonst jemand hat mir eine Zeile geschrieben und ich hatte ihn längst für verloren aufgegeben. Sie sagen in Ihrem Briefe, der Wechsel sey in Rom auf den Banquier Cutler u. Heigel gestellt, aber in Rom ist kein solches Haus. Wahrscheinlich wird es Cutler u. Heigelin in Neapel seyn. Ich habe auch bereits deshalb an Matthisson[3]), der jetzt in Neapel ist, geschrieben und ihn gebeten sich bey gedachtem Banquier zu erkundigen, obgleich ich zweifle, dafs er dort seyn wird. Ich habe die Antwort nicht erst von daher erwarten wollen, weil ich befürchte mein Brief möchte Sie nicht mehr in Göttingen treffen, und dadurch abermahls eine Verzögerung oder noch etwas Übleres entstehen. Ihren gütigen Willen, mir im May wiederum eine Unterstützung von 100 Thalern zu schicken, erkenne ich mit innigem Danke, und nehme das Anerbieten, da ich es wirklich bedarf, und in der Überzeugung, dafs Sie Ihre Güte nicht unnütz verschwenden, sehr gerne an. Ich habe es auch bey dem besten Oekonomisiren, da ich kaum, so lange ich hier bin, 200 Thaler verbraucht habe, nicht vermeiden können, gegen 40 Thaler Schulden zu machen. Jene Summe, wenn ich sie jetzt nebst dem verjährten Wechsel erhielte, würde mich in den Stand setzen, jene Schuld zu tilgen und manche andere höchst nöthige Bedürfnisse anzuschaffen.

Seyn Sie es von meiner Rechtschaffenheit überzeugt, dafs ich nicht nur Ihr Geschenk gewissenhaft verwenden, sondern dafs ich auch von Ihrer gütigen Unterstützung nicht länger Gebrauch machen werde, als die Noth es mir gebietet. In aller Zukunft aber werde ich Ihre menschenfreundliche, edle Ge-

---

1) Joh. Christian Reinhart, 1761—1842, vgl. Harnack a. a. O. S. 111 ff.

2) Vgl. Schopenhauer a. a. O. I 97.

3) Matthisson kam 1795 mit der Fürstin von Dessau nach Rom, vgl. Harnack a. a. O. S. 139.

sinnung dankbar ehren und mich des Geschenkes Ihrer Freundschaft stets werth zu erhalten suchen. Sobald mein Zweck es gestattet und meine Rückkehr nach Deutschland mir das Glück, Sie persönlich kennen zu lernen, vergönnt, eile ich zu Ihnen, wo Sie auch seyn mögen, einer freundschaftlichen Aufnahme im Voraus gewifs.

Madame Brun grüfst Sie herzlich und versichert Sie ihres freundschaftsvollen Andenkens, auch Pohrt empfiehlt sich bestens.

Ewig mit Achtung und Liebe
Ihr ganz eigener
Fernow.

Im Sommer 1796 erhielt Fernow von Burgstall nebst einer erneuten Unterstützung auch eine Einladung ihn auf seinen Gütern in Steiermark zu besuchen.[1]) Die Antwort Fernows erfolgte spät, sie ist in dem zweiten hier folgenden Schreiben[2]) an den damals in England weilenden Grafen enthalten:

Rom, d. 3. März 1797.

Ihre Güte, edler Graf, wird mir die Entschuldigung meines langen Stillschweigens erlassen. Sie wissen es wohl aus eigener Erfahrung, dafs in dem einförmigen in sich selbst verschlungenen Kreise des Studirenden Wochen und Monathe nicht weniger schnell und unbemerkt vorübereilen als in dem zerstreuenden Gewühle neuer, täglich wechselnder Gegenstände auf Reisen oder in grofsen Städten. In Rom, wo die Gegenwart einen so reichen Inhalt und so mächtigen Zauber hat, ist eine Unterlassungssünde dieser Art vielleicht minder strafbar, aber wo ein gegenseitiges Vertrauen in die sittliche Güte der Gesinnung eine wohlwollende Freundschaft auf der einen und Achtung auf der andern Seite begründet, da bedarf es weniger der äufsern Merkzeichen zu ihrer Versicherung; da verbürgt eine innere Überzeugung die Beständigkeit derselben. Dafs diese Überzeugung durch das Glück Ihrer persönlichen Bekanntschaft eine neue Befestigung erhalte, ist, seitdem Sie mir dazu Hoffnung gemacht haben, mein inniger Wunsch. Wahrscheinlich wird die Zeit seiner Erfüllung nicht mehr so ferne seyn, dafs diese sich in eine unbestimmte Dämmerung verlöhre; dafs sie nicht in Jahr und Tag möglich werden könnte. Unter den alten Denkmählern der Kunst ist es einer meiner Lieblingsträume, Sie nach Ihrer Zurückkunft aus England in Steyermark zu besuchen und eine Freundschaft, die bisher nur auf mein physisches Seyn wohlthätigen Einflufs haben und wo ich blos der empfangende Theil seyn konnte, durch schönere Bande gegenseitiger Mittheilung zu befestigen.

Mein Vorsatz, den verwichenen Sommer in Florenz zuzubringen, ward durch den mifslichen Anschein der damaligen Zeitumstände vereitelt. Ich

1) Brief an Reinhold vom 18. Juli 1796, Schopenhauer a. a. O. II S. 27 f.

2) 4 S. in 8°, vgl. den Brief an Reinhold vom selben Tage Schopenhauer II S. 43 f.

wagte es nicht, Rom so früh zu verlassen, auf die Gefahr, dafs mir die Rückkehr hieher abgeschnitten werden könnte; aber diese Besorgnifs war ungegründet. Ich habe indessen diese Zeit in Rom mit eben so grofsem Nutzen verwandt, denn hier ist für eine Lebenszeit zu lernen. Mit mehr Erfahrung und gereifterem Urtheile werde ich den künftigen Sommer über die Kunstschätze in Florenz studiren und meinen Plan, Italien womöglich nicht eher ganz zu verlassen, bis ich das Gebiet der alten und neuen Kunst hinlänglich, in seinem Umfang und Zusammenhang kenne, um so zweckmäfsiger zu erfüllen im Stande seyn.

Während dieses Winters habe ich an dem ersten Theile eines ästhetischen Handbuchs für bildende Künstler gearbeitet, wozu mir meine im vorigen Winter ausgearbeiteten Vorlesungen eine nützliche Vorbereitung waren und ich habe ihn beynahe geendigt. Er enthält ein System der Ästhetik nach den Grundsätzen Kants und nach der glücklichen weiteren Entwickelung derselben durch Schiller, welche meiner Überzeugung nach das Wesen der Schönheit völlig ergründet und den vollständigen Grundbegriff derselben aufstellt. Im zweyten Theile denke ich die Anwendung der im ersten aufgestellten reinen Begriffe des Geschmacks und der Kunst überhaupt auf die bildenden Künste in ihren verschiedenen Zweigen und Theilen auszuführen, wozu ich hier täglich Materialien einzusammeln Gelegenheit habe.

Sie haben gewifs die sieben berühmten Kartons von Rafael in Windsor gesehen, von denen wir hier die gewürkten Tapeten haben; und ich denke in diesen Kartons haben Sie das Beste von Rafaels Werken, mithin das Vortrefflichste der neueren Mahlerey gesehen. Im Januarstück des deutschen Merkur von diesem Jahre befindet sich ein Aufsatz von mir über diese Tapeten, der das Glück gehabt hat, Wielands besondern Beyfall zu erhalten.[1]) Ich würde ihn mit mehrerer Zuversicht meiner Urtheile geschrieben haben, wenn ich so glücklich wäre, die Originale, die den Kunstfreund und den Künstler, der fähig ist, Rafaels Geist zu fühlen, allein zu einer Reise nach England bewegen könnten, zu kennen.

Dürfte ich Sie, theurer Freund um eine Gefälligkeit ersuchen, so wäre es die, mir ein Exemplar von Josua Reynolds und von Wests akademischen Diskoursen über die Mahlerey mitzubringen, desgleichen Richardsons Werk über die Mahlerey, welches ich hier nicht bekommen kann. Letzteres Werk enthält viel Gutes und meiner Meynung nach das vernünftigste Raisonnement unter allen Kunstbüchern.

Wenn ich auch für das jetzige Jahr mich Ihrer gütigen Unterstüzung erfreuen darf, so bitte ich Sie, es so zu stellen, dafs mir die hundert Skudi, welche etwa 50 Zechinen ausmachen, von einem Wechsler in Florenz ausgezahlt werden, und dafs ich von Ihrem Banquier in Hamburg deshalb eine Anweisung erhalte. Ich denke in der Mitte des May nach Florenz zu gehen und den Sommer dort zuzubringen. Hier in Rom würde ich das Geld nicht

1) Vgl. Schopenhauer a. a. O. II S. 45.

anders als in Papier ausgezahlt erhalten und beym Umsatz in Münze einen gar zu großen Verlust erleiden müssen.

Erhalten Sie mir ferner Ihre Freundschaft und bleiben meiner lebenslänglichen Achtung und Liebe gewiß. Fernow.

Über weitere Beziehungen Fernows zu Burgstall konnte ich nichts in Erfahrung bringen. Der Biographin Fernows, Johanna Schopenhauer, nach zu schließen, wurde die Unterstützung später „aus unbekannten Ursachen“ nicht mehr gewährt, „aber, fügt sie mit vollem Rechte hinzu, gerade für diese erste Zeit war sie ihm höchst wohlthätig, ja fast unentbehrlich“.[1])

In seinem Studium völlig aufgehend blieb Fernow noch bis 1803 in Rom, um alsdann durch Böttigers Vermittlung für seine letzten fünf Lebensjahre in den Weimarer Kreis einzutreten, aus dem Mekka des Südens in das Mekka des Nordens verpflanzt.

1) a. a. O. II S. 18.



De la prière pour les morts.

Par Salomon Reinach.

Les païens priaient les morts; les chrétiens prient pour les morts. Chez les païens, le mort est presque un dieu; chez les chrétiens, c'est un accusé, qui subit la prison préventive et même la torture, mais peut être sauvé par les prières des vivants. Toutefois, la doctrine païenne des morts héroïsés n'est pas entièrement abolie dans le christianisme: elle survit dans le culte de certains morts privilégiés, les saints, qu'on prie et pour lesquels on ne prie pas.

Il n'y a pas de traces de prières pour les morts dans l'Ancien Testament hébreu. Le passage Tobie IV, 18 ne fait pas allusion au culte des morts, mais probablement à des distributions d'aumônes dans des occasions de deuil.[1]) En revanche, Macchab. II, 12, 43 prouve qu'à l'époque où cet ouvrage a été rédigé, l'idée de l'efficacité des prières pour les morts gagnait du terrain parmi les Juifs. Les soldats de Judas Macchabée ont dépouillé les cadavres de quelques-uns de leurs compagnons, tombés dans un combat contre Gorgias, gouverneur de l'Idumée. Sous leurs tuniques, ils trouvèrent des amulettes, choses interdites aux Juifs par la loi. Judas pria »pour que cette transgression fût effacée« et envoya à Jérusalem 2000 drachmes à l'effet d'offrir un sacrifice expiatoire. L'auteur de Macchabées II ajoute: »C'était une belle et louable action, en ce qu'il songeait à la résurrection. Car s'il n'avait pas

1) Cf. Reuss, *La Bible*, t. VIII, p. 596.

espéré que ceux qui avaient été tués ressusciteraient, il aurait été superflu et ridicule de prier pour les morts.« (Reuss, p. 192.) Voilà l'opinion personnelle de cet auteur — son interprétation, évidemment tendancieuse, de l'acte de Judas. On sent qu'il écrit dans un milieu et à une époque où l'usage des prières pour les morts tendait à s'établir, mais se heurtait à des résistances. Ce milieu est très probablement la communauté juive d'Alexandrie; l'époque est à peu près celle du début de l'ère chrétienne.[1]) Bossuet a donc eu raison contre les docteurs protestants qui prétendaient faire descendre jusqu'au siècle des Antonins l'origine de la coutume juive de prier pour les morts.[2])

C'est bien à cette époque, cependant, qu'on la trouve pour la première fois repandue non-seulement dans les églises chrétiennes, mais dans le judaïsme. A ceux qui la combattaient, les docteurs chrétiens répondaient avec Tertullien que c'était un usage traditionnel: *Harum et aliarum ejusmodi disciplinarum, si legem expostules scripturarum, nullam leges. Traditio tibi praetendetur auctrix, consuetudo confirmatrix et fides observatix.* Cet argument peut suffire à des théologiens; l'histoire demande autre chose.

Puisque la prière pour les morts est une pratique chrétienne au IIe siècle et que, d'autre part, il n'y en a aucune trace ni dans les livres hébreux de l'Ancien Testament, ni dans les Évangiles, ni dans les Épîtres, on en cherche naturellement l'origine dans le monde hellénique. Si le passage de Macchabées II existait seul, on n'hésiterait pas à conclure que l'origine de cette coutume est gréco-égyptienne. Cette manière de voir trouve un appui dans le fait incontestable que des prières d'un caractère analogue font partie des vieux rituels égyptiens. Elles avaient pour but d'aider le mort à franchir les passages difficiles, à parvenir au port en triomphant des esprits du mal[3]). Diodore de Sicile en fait mention comme il suit (I, 91): ὅταν . . . τις ἀποθάνῃ παρ' αὐτοῖς, οἱ μὲν συγγενεῖς καὶ φίλοι πάντες καταπλαττόμενοι πηλῷ τὰς κεφαλὰς περιέρχονται θρηνοῦντες . . . καὶ παρακαλοῦσι τοὺς κάτω θεοὺς δέξασθαι σύνοικον τοῖς εὐσεβέσι. Cette prière aux dieux infernaux de recevoir le mort parmi les bienheureux est certainement une des sources du même usage chez les Juifs d'Alexandrie et chez les chrétiens.

Je doute beaucoup, cependant, que ce soit la seule, ni même la principale. Les communautés judéo-égyptiennes n'ont pas exercé assez d'influence sur le christianisme naissant pour qu'une pratique, introduite parmi elles, ait pu, en moins de deux siècles, devenir presque générale parmi les chrétiens.

On songe à une source *grecque populaire*. Il en est des religions comme des langues: de même que les langues romanes ne sont pas issues du latin écrit de Cicéron et de Sénèque, mais du latin parlé de leurs esclaves et de leurs clients, la religion romane par excellence n'a pas hérité du paganisme officiel, mais des religions obscures en honneur parmi les petites gens.

1) Reuss t. IX, p. 144.

2) Bossuet, *Défense de la tradition*, éd. de 1846, t. VIII, p. 301.

3) Cf. Revillout, *Revue égyptologique*, 1885, p. 42.

Or, dans l'orphisme, il y a une trace précise d'une croyance pareille à celle de l'intercession, d'où dérive la prière pour les morts. Un homme, en s'initiant aux rites orphiques, assure non-seulement son propre salut, mai celui de ses ascendants, dont il rachète les fautes. Il ne leur adresse pas des prières, mais il accomplit pour eux des actes liturgiques. C'est l'idée chrétienne, opposée a celle du paganisme officiel.

La passage visé est le fragment orphique 208 (éd. Abel, p. 237; éd. Mullach, p. 188):

.... Ἄνθρωποι δὲ τεληέσσας ἑκατόμβας
πέμψουσιν πάσῃσιν ἐν ὥραις ἀμφιετέσσιν,
Ὄργιά τ' ἐκτελέσουσι, λύσιν προγόνων ἀθεμίστων.[1])

On sait aujourd'hui, notamment depuis la découverte de *l'Apocalypse de Pierre*, comparée aux tablettes de Pétilie, combien l'eschatologie orphique a pénétré le christianisme primitif, surtout en Syrie et en Asie Mineure. Mais cette eschatologie populaire était elle-même, suivant l'opinion des anciens, de provenance égyptienne. C'est donc bien en Égypte qu'il faut chercher l'origine des prières pour les morts. Cette coutume s'est insinuée dans le christianisme par deux voies, l'une directe, l'autre indirecte. L'action indirecte, celle de l'orphisme, est de beaucoup la plus ancienne en date et sans doute aussi, quoique mal connue, la plus importante.

Février 1899.

1) Cf. Rohde, *Psyche*, p. 421, n. 3, qui signale avec raison, mais sans y insister, cette conception comme tout à fait isolée, *in antiker Religion ganz vereinzelt*. Elle était, d'ailleurs, par l'orphisme, dejà familière à Platon (Rep. II, 364 B. C. E; 365 A) et, par conséquent, très ancienne.

Kinder-Kanne aus Athen.

Rotfigurige Lekythos aus Gela.

Von Emil Reisch.

I



Die nebenstehend abgebildete kleine rundbauchige Kanne mit Kleeblattmündung (8 cm hoch) ist aus dem athenischen Kunsthandel in meinen Besitz gelangt.

Sie gehört zu der bekannten Gattung kleiner Oenochoen, die durchweg mit Darstellungen aus dem Kinderleben geschmückt sind und gewifs für Kinder bestimmt waren, vermutlich um ihnen an dem Choenfest der Anthesterien zu dienen, vgl. Benndorf, Griech. und Sicil. Vasenbilder S. 64. Fivel, Gaz. archéol. 1879, 6. Das flott, aber flüchtig gezeichnete Bild hat zahlreiche Analogien auf den gleichartigen Kannen, vgl. Stackelberg, Gräber d. Hellenen T. XVII. Heydemann, Griech. Vasenbilder S. 12 T. XII. Stephani, Compte rendu 1868 S. 76 T. IV. 1873 S. 52 T. III. Burlington fine arts club Catal. 1888 S. 23 f. (Fröhner, Coll. Branteghem n. 113—142).

Das quer um die Brust des Knaben laufende Band, an dem allerlei Anhängsel angedeutet sind, und die auf dem Boden stehende Kanne, die ein Bild der Vase selbst giebt, gehören zu den bezeichnenden Details dieser Darstellungen.

II



Die nebenstehend abgebildete schlauchförmige Lekythos (14½ cm hoch) stammt aus Gela und befindet sich jetzt im Wiener Privatbesitz. Sie weicht von den im Typus verwandten bildgeschmückten Gefäfsen darin ab, dafs Hals und Schulter schwarz gefirnifst und mit eingeprefsten Ornamenten verziert sind (am oberen Teil des Halses abwärts gerichtete, durch Halbkreise verbundene Palmetten, am plastisch abgesetzten unteren Teil ein „Eierstab“ mit Perlenschnur, auf der Schulter einzelstehende Palmetten, darunter Eierstabornament).

Das Bild, das mit grösster Sauberkeit und Präcision gezeichnet ist, ist von besonderem Interesse als Prototyp für das Motiv der sog. esquilinischen Venus (Helbig, Führer² 582). Das nackte Mädchen, das eben aus dem Bade gestiegen ist oder im Begriff ist zu baden, hält mit der Linken den Haarschopf am Hinterkopf in die Höhe und zieht mit der Rechten das bereits einmal um das Haupt gewundene Band nach vorne, um es ein zweites Mal um das Haar zu legen, während der andere Bandzipfel mit den Zähnen festgehalten wird. Der nackte Frauenkörper ist überaus schlank und schmal in den Hüften, von streng archaischer Formengebung; die Innenzeichnung ist auf wenige, aber trefflich charakterisirende Linien beschränkt.

Rechts auf dem niederen Stuhle liegt zusammengeballt das Gewand, links auf dem Boden steht eine Lekythos, die uns zeigt, wie hübsch das Bild unserer Vase der praktischen Bestimmung des Gefässes angepafst ist. Von dem an der Wand befestigten Gegenstand, der links oben gemalt war, hat der Spatenhieb, der hier die Oberfläche des Gefäfses abgesplittert hat, nur einen kleinen Rest übrig gelassen.

Zur spätrömischen Porträtskulptur.

Von Alois Riegl.

Den männlichen Kopf aus Marmor, den ich hier zur Abbildung bringe, um daran einige allgemeine Bemerkungen über die Skulptur seiner Entstehungszeit zu knüpfen, habe ich im Jahre 1898 zu Rom im Kunsthandel erworben. Er wurde mir hierbei als stadtrömischer Fund bezeichnet; wiewohl diese Angabe keinen urkundlichen Werth beanspruchen darf, so hat sie doch an sich durchaus nichts Unwahrscheinliches, da Skulpturenreste von dieser Art auf dem Boden Italiens heute noch am ehesten im umgewühlten Schutte des alten Rom zu finden sind.

Der Kopf misst in seiner heutigen Erhaltung vom Scheitel bis zum unteren Ende des Halses 28 cm in der Höhe und 19 cm in der Breite. Leider hat er starke Verletzungen aufzuweisen: die Nase ist fast vollständig abgeschlagen, und es fehlt die linke Hälfte der Oberlippe; auch an der Unterlippe, den Brauenbogen und den in die Stirne hereinfallenden Haarbüscheln sind Theile abgestossen. Das Gleiche gilt ferner von den Ohren, wobei jedoch sofort bemerkt zu werden verdient, dass die Ohren und die Haare als der Vorderansicht entzogene Theile von vornherein nur skizzenmässig angelegt waren, wie wir dies auch in der Regel an den Figuren der Seitenwände der römischen Sarkophage im Gegensatze zu den Figuren der Vorderwände beobachten können. Die Haare erscheinen hiernach bloss in derben Strähnen modellirt und die Ohren lediglich mit dem Bohrer aus dem Groben herausgeholt.

Gegenüber den Einbussen, die wir auf Rechnung von Verstümmelungen in späteren Zeiten setzen müssen, zeigt aber dieser Kopf noch zwei offenbar absichtliche Beschneidungen seines natürlichen Volumens, die ihm wahrscheinlich von Anbeginn eigen gewesen sind. Einmal ist die ganze Scheitelcalotte weggestutzt, und an ihre Stelle, von oben gesehen, eine tonsurartige ovale, schwach convexe Fläche mit tiefem und breitem Bohrloch in der Mitte und einer seichten intermittirenden Furche an der Peripherie getreten. Dies zwingt uns zur Vermuthung, dass dem Kopf einstmals ein metallener Kopfschmuck aufgesetzt gewesen war, wobei man etwa an ein Diadem denken könnte, ähnlich demjenigen, das den Kopf der bronzenen Kaiserstatue zu Bar-





letta über dem Kranze der in die Stirne hereinfallenden Haarbüschel schmückt; auch der von Petersen als Konstantin nachgewiesene marmorne Kolossalkopf im Hofe des Conservatorenpalastes ist in ähnlicher Weise zugerichtet. Zweitens erscheint der Hals von hinten nach vorne in schräg abwärts laufender Linie abgeschnitten; war dies, wie es allerdings den Anschein hat, von Anbeginn der Fall, so haben wir es — und dies ist auch meine Überzeugung — nicht mit dem abgeschlagenen Haupte einer Statue, sondern mit einem als Porträtkopf entworfenen und geschaffenen Kunstwerke zu thun.

An der antiken Provenienz des Kopfes wird Niemand einen Augenblick zweifeln wollen. Auch eine genauere Begrenzung der Entstehungszeit begegnet keinen Schwierigkeiten: die Behandlung der Augen weist allein schon auf die spätrömische Periode, die man wohl am zweckmässigsten mit Marc Aurel beginnen lässt, und der starre archaische Zug im Blick, in der Mund- und Brauenbildung lässt wiederum innerhalb der spätrömischen Kunstperiode nur an deren zweite abschliessende Phase denken, die wir am füglichsten mit Diocletians Regierungsantritt im letzten Viertel des dritten Jahrhunderts anheben und gegen die Mitte des fünften Jahrhunderts hin ausklingen lassen dürfen. Wir haben es also mit einem Porträtkopf des vierten Jahrhunderts zu thun.

Solchen spätantiken Porträtköpfen begegnet man verhältnissmässig überaus selten in den Sammlungen; aber auch diese wenigen haben bisher so gut wie keine Beachtung gefunden, und die wenigen Ausnahmen verdankten dies nicht einer besonderen künstlerischen Werthschätzung, der sie begegnet wären, sondern ausschliesslich dem historischen Interesse, das von den dahinter vermutheten Persönlichkeiten ausging (Konstantin, Theodosius, Amalasuntha). Die Ursachen für beide Erscheinungen sind unschwer zu erkennen. Die auffallende Verminderung in der Zahl der erhaltenen Porträte nach der Mitte des dritten Jahrhunderts entspricht dem Nachlassen des Sinnes der römischen Gesellschaft für die Porträtskulptur, offenbar unter dem wachsenden Einflusse der christlichen oder, genauer gesagt, der sittlichen materiefeindlichen weltverläugnenden Ideen, die im Mittelalter schliesslich zeitweilig geradezu zur gänzlichen Beseitigung der Porträtskulptur geführt haben, während sofort nach der begonnenen Durchbrechung der einseitigen Herrschaft jener Ideen gegen Ausgang des Mittelalters auch die Porträtkunst sich wiederum zu regen begann. Was aber die Missachtung betrifft, der die spätrömische Porträtskulptur als Kunst bisher allgemein begegnet ist, so erklärt sie sich ungezwungen daraus, dass man diese späten Köpfe lediglich vom Standpunkte der klassisch-antiken Kunst zu beurtheilen pflegte. Die Berechtigung dieses Standpunktes lässt sich nicht einmal läugnen: denn es handelt sich dabei doch immerhin noch um antike Köpfe, d. h. um Werke, denen der antike Stempel als der massgebende aufgedrückt erscheint. Es zeigt sich auch hierin wieder, dass alle Versuche die Kunst des Alterthums zu zerstückeln und Theile davon in eine engere Beziehung zum Mittelalter oder gar zur modernen Zeit zu bringen, schliesslich scheitern müssen, so sehr unser Einblick in die Entwicklung und in die dieselbe beherrschenden Gesetze durch Versuche der bezeichneten

Art gefördert worden ist. Wer will es nun dem klassischen Archäologen vergen, wenn er an dem spätantiken Werk nur die negativen Eigenschaften, die Verluste, den Abgang des Klassischen wahrnimmt? Für seine Zwecke hat er daraus nichts mehr zu lernen; der schrittweise Hinwegfall aller klassischen Grundeigenschaften, des Schönen wie des Lebenswahren, bedeutet ihm nur einen pathologischen Prozess, der lediglich zur Auflösung führt.

Ganz anders steht diesen Werken naturgemäss der Erforscher der mittelalterlichen Kunstgeschichte gegenüber. Was Jenem Verwesung, ist Diesem Keim zu neuem Leben. Ihm sind vor Allem die Ziele der späteren Kunst gegenwärtig und sein Blick ist darum gerade geschärft für die Wahrnehmung derjenigen Erscheinungen, die wenn auch noch so leise und verhüllt nach jener Zukunftsrichtung hinweisen. So geschieht's, dass der Historiker der neueren Kunst in den spätrömischen Porträtköpfen nicht bloss ein Negatives sieht, sondern auch positive Eigenschaften darin entdeckt. Wenn der klassische Archäologe geneigt sein muss, in den spätrömischen Porträtbildhauern bloss barbarisirte, verrohte Epigonen der klassischen Künstler zu erblicken, die ohne Geschmack und ohne Können unter dem Bleigewichte des ererbten Kulturherkommens die letzten verspäteten Aufträge ausführen, so erschliesst sich Demjenigen der diese Dinge von der entgegengesetzten Seite her betrachtet, die Erkenntnis, dass auch diese spätantiken Künstler einer ganz bestimmten, positiven aesthetischen Tendenz folgten, dass das Wesen auch ihres Schaffens durch ein klares Wollen diktirt war, wie bei aller echten und wahren Kunst, und dass es sich also durchaus nicht durch ein einfaches Nichtkönnen erledigen lässt. — Versuchen wir es nun im Einzelnen zu erfassen, worin sich an unserem Marmorkopfe die bewusste Abkehr von den Idealen der klassischen Porträtkunst und zugleich die Hinneigung zu neuen Zielen äussert.

Namentlich wenn man die bewegten und lebhaft blickenden Porträtköpfe aus der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts daneben hält, fällt an unserem Kopfe eine gesuchte Starrheit und Leblosigkeit auf. Die Vertikalaxe verläuft genau senkrecht, und die Augen blicken dementsprechend gradeaus wagrecht vor sich hin; die Pupillen sind mathematisch streng in die Mitte des Augenapfels hineincomponirt.[1]) Aber auch sonst ist das Antlitz in seinen grossen Linien auf diesen symmetrisch-krystallinischen Eindruck hin angelegt: vom oberen Ende des Nasenrückens hinweg schwingen sich hoch und scharf die Brauenbogen, unter Vermeidung aller jener Bereicherungen (z. B. der zwei von der Nase in die Stirn vertikal einschneidenden Steilfalten), die schon den griechischen Porträtköpfen jenen Ausdruck des Sinnens und innerer Belebung verliehen hatten; und genau ebenso hart und scharf sind die Lippen geschnitten.

1) Die Iris des linken Auges ist etwas aus der Mitte nach links abwärts verschoben; die Wirkung davon ist eine zu auffallende, als dafs man sie dem blofsen Zufall zuschreiben könnte. Es bleibt nur die Erklärung, dafs der Porträtist damit einen natürlichen Augenfehler (z. B. Staar) des Porträtirten wiedergeben wollte.

Da kann von einem Zufall nicht mehr die Rede sein: wir haben vor uns vielmehr den prägnanten Ausdruck eines bestimmten Wollens, das die Lebenswahrheit der klassischen Porträtkunst nicht etwa bloss vernachlässigt, sondern bewusstermassen und absichtlich unterdrückt und an ihre Stelle die ideale symmetrische Ruhe der unbewegten krystallinischen Materie zu setzen trachtet. Hier haben wir es mit einem Rückschritt zum Uralten, Uranfänglichen zu thun, das in der ersten Hälfte des Alterthums namentlich die orientalische Kunst beherrscht hatte: wir werden daher kaum fehlgehen, wenn wir diese Reaction nach der Seite des Bewegungslos-Krystallinischen in der späteren römischen Kaiserzeit auf Rechnung orientalischen Einflusses setzen, — jenes Einflusses, der ja die gesammte Kultur der damaligen Römerwelt und vor allem ihre Religion in so tiefgreifender Weise beeinflusst hat.

Innerhalb jener Betonung der grossen symmetrischen Grundlinien haben nun gleichwohl alle Theile des Antlitzes noch eine feine und sorgfältige Modellirung gefunden: so die Wangen, die vorstehenden Backenknochen, das ausladende Kinn, die quergefurchte Stirn. Aber auch hier begegnen einige Einzelheiten, die wir an früheren antiken Porträts nicht gewöhnt sind anzutreffen. Vor Allem sind die beiden Augenlider nicht der Natur entsprechend an den Augapfel sanft angelegt, sondern messerscharf abstehend gebildet. Dass diese in der Nähe betrachtet unnatürlich erscheinende Bildung nicht zufällig ist, könnten uns schon die Münzbilder der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts lehren, auf denen die Augen der Kaiser stets nachdrücklich von zwei Segmentlinien eingerahmt sind. Die gleiche Tendenz erscheint aber an unserem Kopfe noch wiederholt betont und angestrebt: einmal in der keilförmig geschnittenen Falte, die sich von der Nase gegen die Wangen abwärts zieht, und in einer anderen, kleineren, die unterhalb der Augen und der Unterlippe Platz gefunden hat. Warum aber diese übertriebene Hervorhebung und unnatürliche keilförmige Zuspitzung? Die Aufklärung darüber wird uns in dem Momente wo wir innewerden, dass das Übertriebene und Unnatürliche als solches nur in der unmittelbaren Nahsicht aufstösst, dagegen bei zunehmender Entfernung des Beschauers vom Objekte immer mehr verschwindet, so dass die getadelten Vorsprünge bei entsprechender Fernsicht endlich eine höchst wirksame Gliederung der Kopfmasse hervorbringen. Diese letztere bezeichnet also offenbar das Ziel das man sich hiebei gesteckt hat: der Kopf ist auf Fernsicht angelegt, die keine genaue Prüfung des Details mehr gestattet, wohl aber den scharfen Hinweis auf einige besonders markante Erscheinungen fordert, aus denen sich unser Erinnerungsbild von einem menschlichen Kopfe zusammensetzt.

Dieses Streben nach fernsichtiger Wirkung bedeutet nicht gleich jenem vorhin festgestellten auf krystallinische Stilisirung einen Rückschlag in ein Archaisches, sondern vielmehr einen entschlossenen Fortschritt. Das bewusste Losgehen auf Fernsicht lässt sich in der Kunstgeschichte des Alterthums weit zurückverfolgen und bildet überhaupt eine so wesentliche Seite des gesammten Entwicklungsprozesses der antiken Kunst, dass es auffallend erscheint, wie

es bisher gleich manchen anderen rein künstlerischen Faktoren über der ikonographischen Betrachtungsweise von der klassischen Archäologie so gut wie übersehen werden konnte. An dieser Stelle muss ich mich auf die Feststellung beschränken, dass die klassische Kunst bei ihrem grundsätzlichen Streben nach maassvoller Ausgleichung aller Gegensätze den fernsichtigen Bestrebungen niemals völlig frei die Zügel schiessen liess, und dass letzteres bezeichnendermassen erst von der zweiten Hälfte des zweiten Jahrhunderts n. Chr. an zu beobachten ist. Am überzeugendsten lässt sich dies an der Behandlung der Pupillen in der Marmorskulptur demonstriren. Nach vereinzelten Vorläufern beginnt erst mit Marc Aurel die regelmässige Gravirung der Pupillen an den lebensgrossen oder nahezu lebensgrossen Porträtköpfen. Diese Gravirung ist in der Nähe betrachtet noch unnatürlicher als jene messerscharfe Faltenbildung, aber in einer Entfernung, in der die plastischen Unterschiede verschwinden und bloss der Eindruck von Licht und Schatten übrigbleibt, entfaltet sie sich zu einem Kunstmittel von höchst packender Wirkung. Das Gleiche wurde parallel damit in der Haarbehandlung angestrebt: zuerst schlug man mit dem Bohrer Löcher hinein (von Marc Aurel bis Septimius Severus), dann suchte man die gleiche Wirkung mittels der Gravirung zu erreichen: in beiden Fällen wurde die Wirkung in der Hauptsache nicht durch das Plastische, sondern durch den Schatten, das Negative, das Nichts bestritten, was die Fernsicht zur zwingenden Voraussetzung hat. Es ist dies dieselbe flächenhafte, antiplastische Tendenz, die — um dies hier bloss anzudeuten — auch zu einer der unverkennbarsten Erscheinungen der spätrömischen Kunst, zur gänzlichen Verflachung des Reliefs, geführt hat.

Die Betrachtung unseres Porträtkopfes lehrt uns also, dass die spätrömische Kunst bewusstermassen auf die Verfolgung zweier Extreme ausgegangen ist, die durch die klassische Kunst des Alterthums ebenso bewusstermassen zu einem harmonischen Ausgleich verbunden worden waren. Das eine ist die starre stilisirte Schönheit der unbewegten, leblosen Materie: ein uraltes Erbtheil des Orients; und auf orientalischem Boden, in der byzantinischen und sarazenischen Kunst, hat es auch seine fruchtbarste Fortsetzung, freilich auch seine Sackgasse gefunden. Das andere ist die Berechnung der künstlerischen Wirkung auf die Fernsicht, die alle tastbare Materialität allmählich preisgibt und nur den flüchtigen optischen Schein festzuhalten sucht: sie scheint von Anbeginn den Empfindungen der indogermanischen Völker am reinsten entsprochen zu haben. Dieses zweite Extrem muss, wenn es nicht durch das Gegengewicht der plastischen Nahsicht gezügelt wird, nothwendigermassen zur Flüchtigkeit und Rohheit des Kunstschaffens führen, und so war auch das Resultat der spätrömischen Kunstentwicklung im Abendlande beschaffen. Dieses Resultat mit seinem so ganz unklassischen Charakter pflegt man heute allerdings in der Regel auf Rechnung des Einflusses der Barbaren zu setzen; aber man hat es bisher vergessen sich hiebei zu fragen in wieferne denn die schon der Zahl nach weit überschätzten barbarischen Söldnerheere überhaupt in der Lage gewesen sein konnten, auf die vorwiegend fabrikmässige Produktion im

nachdiokletianischen Römerreiche irgendwie stiländernd einzuwirken. Demgegenüber lehrt eine aufmerksame Betrachtung, dass die maassgebenden Ziele der spätrömischen Kunst des vierten Jahrhunderts grossentheils schon seit den Tagen Marc Aurels bewusstermaassen angestrebt wurden, — also zu einer Zeit, da von irgend einer nennenswerthen Barbarisirung der römischen Reichsbevölkerung noch gar nicht die Rede sein konnte. Die römische Kunst folgte nicht den Lockungen eines barbarischen Geschmackes, sondern ihrem inneren Schicksale, als sie sich von dem Ziele der klassischen Antike, von der lebensvollen Schönheit abwandte, und sich wiederum in ihre anfänglichen Gegensätze, in leblosen Schematismus und in flüchtige Rohheit verlor.

Zum vaticanischen Torso.

Von Carl Robert.

Was wohl Winckelmann gesagt haben würde, wenn er geahnt hätte, dafs sein von den Schlacken der Menschheit mit Feuer gereinigter, unsterblich unter Unsterblichen thronender Heros sich nach anderthalb Jahrhunderten in einen Riesen Tolpatsch verwandeln würde, der mit seinem einzigen blöden Auge unbehilflich nach dem neckischen Liebchen späht? Nichts gegen den Zauberer, der diese Metamorphose vollbracht hat. Er hat uns von einem Jahrhunderte alten Irrtum befreien und der sich beständig im Kreise drehenden Forschung die Bahn in die Weite gewiesen. Aber dafs sein Polyphem auch nichts weiter war, als ein dem Torso in der ersten Finderfreude und in voreiliger Überschätzung scheinbarer Analogieen übergeworfenes Maskenkleid, darüber wird sich ein so ernsthaft die Wahrheit suchender Mann wie Bruno Sauer in wenigen Jahren selbst nicht mehr täuschen. Mag auch Brunns berühmte Kritik die überschäumenden Wogen der Bewunderung noch so sehr eingedämmt haben, so viel bleibt von Winckelmanns Urteil doch bestehen, dafs wir ein edles stolzes Gebilde vor uns haben, einen göttlichen Leib, wie er dem als Menschenfresser und als Liebhaber gleich ungeschlachten und gleich burlesken Kyklopen nimmermehr zukommt. Diesem Adel der Formengebung scheint mir Sauers während der Reconstruction allzusehr von dem Beiwerk und den technischen Indicien in Anspruch genommenes Auge zu wenig gerecht geworden zu sein. Dafs dann die restaurierte Statue durch das unschöne Vorspringen des linken Ellenbogens, durch die Disharmonie der rechten Seite, deren effectvolle Wellenlinie durch das Erhaltene im Wesentlichen gesichert ist, mit dem in lauter Ecken und Kanten zerrissenen Contur der linken, endlich durch das starke Überfallen nach der rechten Seite, wofür auf der linken ein Gegengewicht ungern vermifst wird, dafs Sauers Reconstruction durch dieses alles einen wenig erfreulichen, ich möchte beinah sagen unbehaglichen Eindruck macht, das müfste man in Kauf nehmen, und würde es nicht Sauer sondern Apollonios zur Last zu legen haben, wenn wirklich die Ergänzung so gesichert erschiene, dafs jede andere Möglichkeit ausgeschlossen wäre. Dafs dem nicht so ist, weifs natürlich Niemand besser als Sauer selbst. Und zu den formellen Bedenken gesellt sich ein materielles, das, mindestens ebenso ge-

wichtig, vielleicht noch unmittelbarer überzeugend wirkt. Die Art, wie die an den linken Oberschenkel angelehnte Keule von der den Leib überschneidenden Rechten gehalten wird, ist so ungeschickt, so gezwungen, so unnatürlich, dafs sich aus dem ganzen Bereich der Antike schwerlich eine Analogie dafür wird beibringen lassen. Zur Entschuldigung nimmt Sauer an, Polyphem habe zwar kurz vorher noch die Keule mit der Linken gehalten, „diese bequeme und natürliche Haltung aber aufgegeben" und die Keule mit der Rechten gefasst, weil er die Linke frei haben wollte, um mit ihr das nach der Geliebten spähende Auge zu beschatten. Eine allerdings recht kyklopische Unbehilflichkeit. Warum beschattet er es denn nicht mit der freien Rechten, wie es der Satyr von Lamia thut und wie es wohl überhaupt bei dem Gestus des ἀποσκοπεύειν das Gewöhnliche, weil das Natürliche, war. Die für das Übergreifen des die Keule haltenden Armes herangezogene Analogie des S. 56 abgebildeten herculanensischen Bildes verfängt nicht. Dort gesticulirt Polyphem nach antikem Brauch mit der Rechten. Dafs er vorher in dieser Hand das Pedum gehalten hätte, ist durch Nichts angedeutet. Das Pedum in der Linken ist auch nicht auf den Boden gestützt, sondern wird frei gehalten. Dafs die mit solch leichtem Gegenstand bewaffnete Hand zuweilen auch übergreifend auf den Schenkel der anderen Körperseite gelegt wird, läfst sich im Leben täglich beobachten.

Ein Herakles war der Torso nicht — dies negative Resultat steht durch die zwar auch schon von Hasse beobachtete, aber erst von Sauer verwertete Thatsache, dafs das Fell nicht das eines Löwen, sondern das eines Panthers ist, unumstöfslich fest. Auch ein Polyphem war er schwerlich. Die Figuren des bakchischen Kreises, an die man wegen des Pantherfells wohl zunächst denkt, sind durch die mächtige Körperbildung sammt und sonders ausgeschlossen. Einen Giganten kann man sich in dieser Weise ruhig sitzend kaum denken. Somit scheint jede Möglichkeit einer Benennung sich zu versperren. Dennoch möchte ich eine neue Deutung wagen. Mags vielleicht auch ein blofser Einfall sein, der nur eine Etappe auf dem Weg zum Richtigen bedeutet, er versucht doch den Torso wieder in eine höhere Sphäre zu heben und berührt sich mit jedem besseren von den bisherigen Reconstructionsvorschlägen wenigstens in einem Punkt. Jedesfalls kann ich ihn keinem competenteren Richter unterbreiten, als dem Manne, der mich selbst, wie vor und nach mir viele Generationen capitolinischer Ragazzi, in das Studium der römischen Sammlungen eingeführt hat und der durch seinen „Führer" für viele Hunderte von Romfahrern Lehrer und Leiter geworden ist. Möge er mich eines Besseren belehren oder durch seine Zustimmung meine Meinung besiegeln.

Wie Sauer gehe auch ich von dem Pantherfell aus, aber nicht, um darauf sofort eine Benennung zu gründen, sondern nur um daraus für die Action der Figur einen Anhalt zu gewinnen. Sehr gut macht Sauer darauf aufmerksam, dafs dieses Fell mit grofsem Bedacht auf dem Felssitz künstlich zurecht gelegt ist, erst mit der Innenseite nach unten ausgebreitet, dann

diagonal umgeschlagen, also nicht lässig hingeworfen, wie das des Barberinischen Faun oder das des Polyphem auf dem vorher erwähnten Bild aus Herculaneum. Es dient ganz eigentlich als Kissen. Dafs aber der Kyklop sich so viel Mühe gegeben haben sollte, nur „um sichs auf dem oft besuchten Sitz möglichst bequem zu machen", will zu dem Charakter dieses groben Gesellen nicht recht passen. Ein bequemer Sitz zum „Faullenzen" ist überdies der schmale Fels, der „dem gewaltigen Körper eben Raum bietet", ganz und gar nicht. Wer ihn sich wählt und durch eine sorgsam präparierte Unterlage zu längerem Verweilen zurecht macht, mufs ihn für eine bestimmte Thätigkeit besonders geeignet finden. Eine solche Thätigkeit könnte vielleicht das einst von Petersen vorgeschlagene, jetzt von Furtwängler acceptierte Leierspiel sein, wenn nicht die ebenso energische wie momentane Drehung des Rumpfes diesen Gedanken ausschlösse. Bedeutsam erscheint auch, dafs ein Teil dieser Unterlage, nämlich das Kopfstück, auf den linken Oberschenkel hinaufgezogen und zweimal umgedreht ist, als ob die dargestellte Person bei ihrer Action hier eine Decke für erwünscht hielte. Dazu stimmt nun, dafs der rechte Unterarm, wie Sauer auf Grund des am rechten Oberschenkel erhaltenen Stützenrestes nachgewiesen hat, nach der linken Körperseite übergriff, so dafs die Hand ungefähr über den vom Fell bedeckten Teil des linken Oberschenkels zu stehen kam. Wir haben aber die Freiheit, uns diesen Arm höher gehoben und die Hand weiter ausgreifend zu denken, als in der Sauerschen Restauration. Die Hand würde sich dann gerade über der abgesplitterten Stelle des Fells befunden haben, wo, wie auch Sauer zugiebt, „sehr wohl eine zweite Stütze angebracht gewesen sein kann." Nur, meint dieser Forscher, der Arm müsse dann hoch gehoben gewesen sein und ein weit nach aufsen reichendes Attribut gehalten haben. Beide Voraussetzungen acceptiere ich, und wenn weiter bemerkt wird, dafs ein solches Attribut am Leibe selbst Spuren zurückgelassen oder die sorgfältige Ausarbeitung der linken Körperseite unmöglich gemacht haben würde, so treffen beide Einwendungen doch nur zu, wenn man das Attribut eben nicht weit genug hinausragen läfst. Dieser von der rechten Hand gehaltene Gegenstand wird es nun auch sein, mit dem sich die Figur in irgend einer Weise beschäftigt. Es liegt weiter ungemein nahe, mit diesem Gegenstand auch den linken Arm in Verbindung zu bringen. Dass dieser gehoben gewesen sein müsse, darin sind alle Beurteiler einig. Verhältnifsmässig am wenigsten ist er es bei Hasse. Aber zwei Bemerkungen gerade dieses Anatomen wollen wir uns doch zu Nutze machen; einmal dafs die Hebung und das Zurückdrängen der Schulter unter gewissen Umständen auf irgend eine Thätigkeit des Arms oder richtiger der Hand schliefsen lassen, und dann, dafs diese Schulterstellung bei einer sitzenden Person in der Haltung des Torso nur dann natürlich sei, wenn der Arm auf einer hohen Stütze ruhe, die aber niedriger sein müsse als die Höhe der Schulter. Diese Stütze braucht aber keineswegs die Keule, es kann ebenso gut der von der Rechten gehaltene Gegenstand gewesen sein, den die Linke von oben fassend berührte

Das zweite Attribut, die supponierte Keule, habe ich bisher absichtlich aus dem Spiel gelassen. Die Annahme, dass der schmale Ansatz am linken Knie notwendig von einer Keule herrühren müsse, ist ein Rest der alten Heraklesdeutung, den Sauer unbesehen beibehalten hat, obgleich durch ihn selbst die ganze Grundlage der Interpretation verschoben ist. Freilich von einer zweiten Figur, an die man früher dachte, wird der Rest schwerlich herrühren, aber warum gerade von einem stabartigen Attribut? Wie schlecht sich mit einem solchen der rechte Arm verbinden läfst, zeigt die Sauersche, wie schlecht der linke, die Hassesche Restauration. Die schräge Richtung des Bruchs kann täuschen; aber auch wenn sie nicht täuscht, kann der Ansatz dann nicht von der Kante eines auf der Basis angebrachten Gerätes herrühren, dessen nähere Bezeichnung wir uns vorläufig versagen wollen?

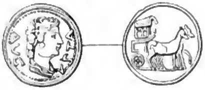
Aber nun von all diesem Detail zu dem mächtigen Gesamteindruck. Als charakteristisch ist längst erkannt, dafs sich die Gestalt, ohne sich von ihrem Sitz zu erheben, mit einer plötzlichen Drehung nach rechts wendet, dorthin also, wo wir einen Gegenstand vermuten, den sie mit beiden Händen von sich abhält. Auch der Kopf — darüber ist man sich wenigstens in archäologischen Kreisen völlig einig — war nach rechts gewandt und leicht geneigt, der Blick also vermutlich auf jenen Gegenstand gerichtet. Heftige Bewegung eines Sitzenden, wie sie sich etwa bei einem Künstler denken liefse, der sein eben vollendetes Werk emporhebt, um es prüfend oder wohlgefällig zu betrachten.

Nicht auf dem hier dargelegten Wege langsamer Combination, sondern durch den unmittelbaren Eindruck des „hohen Ideals eines über die Natur erhabenen Körpers", einer titanischen Persönlichkeit, ist mir der Gedanke gekommen, dafs der Torso ein Prometheus sein könnte, Prometheus, der eben den Menschen gebildet hat und die noch unbelebte Thonfigur mit beiden Händen in die Höhe hält. Der Gegenstand neben dem linken Unterschenkel würde dann entweder der Korb mit den Thonklöfsen, oder, was mir wahrscheinlicher ist, der Modellirtisch gewesen sein, den wir auch auf den Prometheus-Sarkophagen neben dem Menschenbildner erblicken.

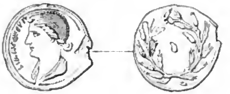
Von einem klugen Manne habe ich einmal das Apophthegma gehört, eine archäologische Deutung könne nur dann Anspruch auf Richtigkeit erheben, wenn sie irgend eine Schwierigkeit noch ungelöst lasse. Hätte dieser Weise Recht, so dürfte ich zuversichtlicher reden. Denn zu einem Bedenken gegen die Benennung Prometheus scheint allerdings das bei diesem bisher nicht nachgewiesene Pantherfell Anlafs zu geben. Da ich aber im Gegensatz zu jenem Forscher glaube, dafs keine Deutung gehört zu werden verdient, die noch irgend einen Rest läfst, so mufs ich mich mit diesem befremdlichen Detail abzufinden versuchen. Ich will mich nun nicht mit dem Sophisma decken, dafs das Pantherfell ja gar nicht als Gewand, sondern als Kissen diene, wie wir es auch bei den griechisch-römischen Achilleus-Sarkophagen auf dem Sitz des Lykomedes verwandt finden, sondern ich will es rückhaltlos aussprechen, dafs nach meiner Ansicht seit der hellenistischen Zeit jeder

Künstler die Tracht der Giganten ebenso unbedenklich auf die Titanen übertragen konnte, wie der Dichter die Bezeichnung Titanen auf die Giganten. Für Prometheus kommt aber noch etwas Besonderes hinzu. Er ist ja nach der von Euphorion überlieferten Version selber Sohn eines Giganten, und die an zwei bekannten Horazstellen begegnende, nach Kiesslings schöner Vermutung dem Maecenas entnommene Vorstellung von dem nicht begnadigten, sondern für ewige Zeit in den Tartaros gebannten Prometheus wird wohl mit dieser Sagenform in irgend welchem Zusammenhang stehen. Kann es uns da so sehr Wunder nehmen, wenn ein wahrscheinlich kurz vor Maecenas lebender, vermutlich in Rom thätiger Künstler den Antagonismus des Prometheus gegen die Olympier noch dadurch besonders betonte, dafs er ihn wie die erdgeborenen Riesen mit dem Pantherfell ausstattete?

November 1898.



1



2



3

Livia und Julia.

Von M. Rostowzew.

Helbigs Verdienst ist es, das erste sichere Porträt der Gemahlin des Augustus in der Plastik nachgewiesen zu haben.[1]) Eine weitere Büste ist dann von Mau publiciert und besprochen worden.[2]) Unter den Cameen finden sich auch mehrere Köpfe, die mit grösster Wahrscheinlichkeit auf Livia bezogen worden sind.[3]) Anders auf den Münzen. Die in Rom geprägt sind, stellen Livia nur unter dem Idealtypus der Salus, der Pietas, der Justitia dar; nur die ausser Rom geschlagenen zeigen uns Livia nicht idealisiert.[4]) Daher ist es vielleicht von Interesse, ein sicheres Porträt der Livia römischer Herkunft hier genauer zu besprechen.[5]) Es befindet sich auf einer Bleitessere, die in Rom vor kurzem gefunden wurde; jetzt wird sie mit vielen anderen in dem Museo delle Terme aufbewahrt: **AVG | VSTA**. Weiblicher Kopf mit Zopf und Stirnwulst nach rechts. ℞ Carpentum mit zwei Maulthieren bespannt. Diam. 19 mm. Ziemlich stark abgerieben (s. Abbild. 1).

Alles weist darauf hin, dass die Tessere wirklich Livia darstellt. Erstens der Titel. Natürlich ist Augusta jede Kaiserin oder jedes weibliche Mitglied

1) Mitth. des röm. Inst. 1887, S. 3 ff., Taf. I—II.

2) Mau, ebd. 1892, S. 228 ff., vgl. Brunn-Arndt, Röm. und gr. Porträts, n. 6 und 7.

3) Bernoulli, Röm. Ikonogr. II, 1, S. 94 ff.

4) Bernoulli, ebd., S. 86 ff.

5) Zuerst abgebildet und kurz besprochen von mir in der Revue numismatique 1897—1899 (Étude sur les plombs antiques, S. 35 u. 51 des Separatabdruckes).

der kaiserlichen Familie, dem dieser Titel verliehen worden ist, aber Augusta κατ' ἐξοχήν ist doch nur die Gemahlin des Augustus, Livia; daher kann auf officiellen Denkmälern eine andere Kaiserin kaum Augusta einfach genannt werden; für Livia ist es aber bezeugt durch Münzen[1]) und Inschriften.[2]) Weiteren Beweis liefert die Darstellung des ℞, das Carpentum: wir finden dieselbe Darstellung auf Münzen, die von Tiberius geschlagen worden sind und auf welchen der Name der Livia steht.

Durch die Aufschrift ist auch die Zeit der Tessere bestimmt. Augusta hiess Livia nach dem Tode des Kaisers bis zu ihrer Consecration, wo sie diva Augusta genannt wurde (consecriert wurde Livia unter Claudius). Also kann unsere Tessere entstanden sein unter Tiberius oder Gaius. Für's Erstere sprechen die angeführten Münzen des Tiberius mit dem Namen der Kaiserin, für's Letztere die Thatsache, dass Gaius *Liviae nomine* eine Vertheilung gemacht hat[3]) und die Aufschrift *Augusta* ohne jeden Zusatz, was für eine Verstorbene eher als für die noch lebende Kaisermutter passt.

Damit haben wir nachgewiesen, dass wir wirklich ein authentisches, gleichzeitiges Bildniss der Kaiserin vor uns haben. Leider ist aber der ikonographische Werth der Darstellung gering: das Bildniss ist klein, flüchtig ausgeführt (doch wahrscheinlich geprägt) und ziemlich stark abgerieben. Man erkennt aber mit Sicherheit die charakteristischen Züge der alten Kaiserin: Haartracht, Nase, Lippen, Stirn passen vortrefflich zu den Büsten, besonders zu der aus Neapel, die auch die schon gealterte Livia darstellt.

Wichtiger für die Ikonographie des Julischen Hauses ist eine zweite Tessere (s. Abbild. 2), gleichfalls bei der Tiberregulierung in Rom gefunden, jetzt im Thermenmuseum.[4])

//////LIA AVGVSTI. Weiblicher Kopf nach rechts mit Scheitelflechte und Nackenknauf. ℞ Aehrenkranz. Diam. 20 mm.

Kein Zweifel, dass der Kopf wirklich die Tochter des Augustus darstellt. Dies folgt aus der gut zu lesenden Beischrift links von dem Kopfe: *Iu]lia Augusti (filia)*. Dass Livia gemeint sei, ist gänzlich unmöglich: es würde dann *Iulia Augusta*, keinesfalls *Augusti* heissen.

Das Bildniss ist das erste ganz sichere Porträt der Julia, in Rom geprägt und nicht idealisiert. Es ist auch das Beste von den bis jetzt bekannten[5]), denn auf den bekannten Mariusmünzen ist der Kopf viel kleiner und viel weniger typisch, auf den kleinasiatischen stark idealisiert. Wann ist das Bildniss entstanden? Sichere Antwort vermögen wir auf diese Frage nicht zu geben. Wahrscheinlich nicht mehr in der ersten Jugend der Kaisertochter,

1) So auf Galbas Münzen, Cohen, Galba nr. 11 u. 12.

2) Nach dem Tode des Augustus heisst sie oft *Iulia Augusta* oder *Augusta Iulia* (s. Prosopographia imp. Romani II, S. 291), ihre Freigelassenen heißen *Iulii Augustae liberti* (CIL VI p. 878, vgl. nr. 20237).

3) Dio Cass. 59, 2.

4) Bis jetzt unpubliciert, erwähnt in meiner Étude sur les plombs antiques S. 35, IIIa.

5) S. Bernoulli, Römische Ikonographie II, 1, S. 120 ff.

wie die etwas ältlichen Züge beweisen, vielleicht, als sie schon des Tiberius Gemahlin war.

Die weitaus grösste Aehnlichkeit zeigt unser Bild mit dem einzigen sicher beglaubigten Porträt der Julia, dem auf der Mariusmünze (s. Abbildung 3 in Zeichnung und 3a in Photographie nach Gyps); auf der Münze ist sie aber wohl jünger. Grosse Aehnlichkeit existiert auch zwischen dem Bildniss auf unserm Blei und dem Bildnisse auf der Byzantinischen Münze mit der Aufschrift: θεὰ σεβαστά, das gewöhnlich als Porträt der Livia bezeichnet wird.[1]) Vielleicht wäre es möglich, hier doch mit den älteren Numismatikern ein Porträt der Julia zu sehen, besonders da Julia in einer kleinasiatischen Inschrift einmal θεὰ σεβαστή genannt wird (s. Journal of hell. St. IX, S. 243. Prosopographia II, S. 222). Die Münze würde dann in die Zeit des Aufenthaltes des Agrippa in Kleinasien gehören.

Die früher als Juliabildnisse bezeichneten Darstellungen auf geschnittenen Steinen und Cameen (Bernoulli a. a. O. S. 127. Babelon, Catalogue des Camées antiques et modernes dans la Bibl. Nationale, n. 242—244, pl. XXV) sind alle stark idealisiert und zeigen keine grosse Aehnlichkeit mit unserem Bilde. Es ist aber gar nicht ausgeschlossen, dass sie wirklich Julia darstellen, besonders wegen des Aehrenkranzes auf dem Kopfe, der auch auf unserem Blei mit Julia in Verbindung gesetzt ist (zwar ist solch ein Kranz auch häufiges Attribut der Livia).

Statuarische Bildnisse der Julia nachzuweisen überlasse ich anderen, hoffentlich aber wird man dabei von unserem Blei ausgehen, das uns viel besser das Charakteristische der Juliazüge zeigt, als die bis jetzt bekannten Bilder dieser schönen und unglücklichen Frau.

1) S. Cohen I, S. 172; Catalogue of greek coins, Tauric Chersonese etc., London 1877. S. 99, n. 61.



3a

Eine Statue des Achill.

Von B. Sauer.

Zum farnesischen Bestand des Neapler Museo Nazionale gehört die etwa lebensgrosse Marmorstatue eines sitzenden Jünglings[1]), der als göttlich betrachtet und von dem Ergänzer in Anknüpfung an das auf dem felsigen Boden erhaltene Attribut des Schwertes zu einem Ares gestaltet wurde. So zeigt er sich heute mit einem Schild, als dessen Stütze der Felsensitz verwendet worden ist; die Rechte ist attributlos. Ein hässlicher Kopf verdirbt noch vollends den Eindruck der Statue, deren Oberfläche stark überarbeitet und beschädigt ist; nur die Beine und der Felsensitz sind ziemlich unversehrt.

In unserer Abbildung (Fig. 1) sind die störendsten Ergänzungen getilgt und damit eine Wirkung erzielt, die das Original selbst nicht hervorbringt. Wir sehen statt des männlich reiferen Kriegsgottes einen jugendlichen Krieger von nicht übermässig muskulösen Formen, dessen Haltung mehr Geschmeidigkeit als Kraft bekundet, der als besonders jugendlich auch durch das Fehlen des Schamhaars wie durch die auffallende Kleinheit des Scrotum, zu der der moderne Penis in starkem Missverhältnis steht, charakterisirt wird. Im übrigen bietet die Statue nur einen Hinweis auf die Bedeutung des Dargestellten, der aber für sich allein nicht ins Gewicht fällt: der die Parierstange deckende Teil der Schwertscheide ist mit zwei Delphinen geziert.

Dass die Ergänzungen, auch abgesehen von dem abscheulichen Kopf, verfehlt sind, ist ohne weiteres klar. Aber wir können weiter gehen und Ausdehnung und Ort des Attributes bestimmen, das an die Stelle des Schildes zu treten hat. Die Statue ist, wie man leicht bemerkt, ganz für Marmor komponirt; die falsche Ergänzung des l. Armes zeigt sich schon darin, dass er viel zu weit vom Leib ab und über den Felsen heraussteht. Die Grenze des Attributes wird ungefähr der (vom Beschauer) rechte Rand des Felsens und der Ellenbogen des Jünglings bezeichnen. Nun findet sich unmittelbar vor der Achselhöhle eine rohe, selbst in der Abbildung deutlich sichtbare

1) Inv. 6323 (Far. 178) = Inv. 1805 (Doc. IV, 176 ff.) Nr. 65 = Inv. 1796 (Doc. I, 187) Nr. 178 = Inv. 1697 (Doc. II, p. 380), Z. 14, vielleicht = Aldreandi, statue p. 162 (Farnesina). Gerhard-Panofka S. 11 Nr. 16. Abgebildet Clarac 854 A., 2154 A. Ergänzungen: Kopf, grösster Theil des Halses, dessen Bewegung aber ungefähr richtig ist, Hälfte des r. Unterarms und Hand, l. Arm mit Schild von der Mitte des Oberarmes an, r. Bein von der Mitte des Oberschenkels an, während der Fuss antik; ergänzt auch der Penis. Antik auch Fels, Schwert und l. Bein, nur hat dieses in Knöchelhöhe ein grosses mit Gips ausgeschmiertes Loch. — H. 1,60 m.

Abarbeitung und eine noch umfangreichere, etwa von der Form eines unregelmässigen Sechsecks (Breite zwischen 8 und 10 cm) dicht neben der vorderen oberen Ecke des Felsensitzes (in der Abbildung ist es der hellere etwa dreieckige Fleck zwischen dessen Umriss und der nach vorn gewendeten, halb



Fig. 1.

beschatteten Einsenkung des Felsens), während im übrigen am ganzen, wohlerhaltenen Felsen nichts dergleichen zu bemerken ist. Über das Attribut der r. Hand lässt sich zunächst nichts vermuthen, doch ist zu beachten, dass die Verbindung des Unterarms mit dem Oberschenkel antik ist.

Also ein geschmeidiger, nicht übertrieben kräftiger junger Krieger, der möglicherweise in irgend welcher Beziehung zum Meere oder dessen Göttern steht, und der lässig dasitzend einen Gegenstand in der L. hält, der sich gegen seine l. Achsel und an die Ecke seines Felsensitzes lehnt. Schon ohne analoge Darstellungen drängt sich da der Gedanke an den Thetissohn auf, der dem Kampfe fern sich mit Leierspiel vergnügt; in einer Pause seines Spiels stellt ihn der Künstler dar, wie er das Plektron sinken lässt, die Leier leicht an den Felsen lehnt und gedankenvoll ins Weite blickt.

Von den analogen Darstellungen, welche diese Deutung bestätigen, sind seit langem bekannt ein pompejanisches Wandbild 4. Stils, auf dem Achill, dem Patroklos und zwei Mädchen Gesellschaft leisten, in seinem Zelt sich mit Leierspiel die Zeit vertreibt[1]), und mehrere Gemmen, unter denen die Pariser des Pamphilos die bedeutendste ist.[2]) Von noch grösserer Wichtigkeit ist das hier (Fig. 2) zum ersten Male abgebildete Fragment 3. Stils[3]), das Helbig als N. 1404 seiner Wandgemälde beschrieben und richtig gedeutet hat.[4]) Man erkennt sofort dieselbe Gesamtsituation, in der aber der Kontrast des zum Kampf geneigten Freundes, der Schuhe und Schwert nicht abgelegt hat, und des völlig auf Kampf verzichtenden Achill, der unbeschuht und waffenlos in bequemer Haltung dasitzt, kräftiger betont ist. Da der rechte Arm des Helden nicht zum Vorschein kommt, scheint hier eine Pause im Spiel eingetreten[5]); vermuthlich hat man sich die Freunde im Gespräch zu denken, wie in den nah verwandten Bildern Helbig 1389 und 1389[b 6]), deren letzteres hier (Fig. 3) nach Photographie abgebildet ist, um dem Leser bequem zu vergegenwärtigen, welchen künstlerisch bedeutenden Leistungen der campanischen Wandmalerei unser Fragment anzureihen ist. Aus diesen verschiedenen Behandlungen des Themas und aus der Feinheit, die sie auszeichnet, ersieht man, dass die Malerei,

1) Helbig 1315, abgeb. Mus. Borb. 13, 37. Das dichterische Vorbild war, wie schon Helbig betonte, ein Episode der Presbeia.

2) Die Pamphilosgemme Jahrb. d. Inst. III Taf. 10, 4, deren Komposition in Berliner Pasten, Furtwängler, Beschr. d. Gemmen N. 3108—3110. 4264. 4265, wiederkehrt; vgl. den Cameo 11274.

3) Neapel, Mus. Naz. Inv. 9816 (in der Nische des ersten Wandgemäldekorridors). Da die Originalphotographie sich zur Reproduktion nicht eignete, ist unsere Abbildung nach einer Umzeichnung M. Lübkes hergestellt, der ausser der Photographie und einer eigenen Skizze eine Durchzeichnung einer wichtigen Einzelheit, die ich Bulles Freundlichkeit verdanke, zu Grunde gelegt wurden.

4) Nicht erwähnt ist das ohne Gehänge am Fussschemel ruhende Schwert und ferner zu berichtigen, dass den Thron zunächst ein dunkelroter, schwer herabhängender Stoff, diesen ein grünes Kissen bedeckt, über das sich das weisse Gewand des Helden breitet.

5) Darin entfernt sich das Fragment sowohl von jenem Gemälde als den Gemmen und leitet zu den gleich zu erwähnenden Darstellungen über, die bei sonst grosser Aehnlichkeit das Leierspiel überhaupt nicht aufweisen.

6) Den Gemälden 1389 und 1389[b] reihen sich die schöne Berliner Gemme Furtwängler N. 6882 und eine Bronzegravierung später Zeit an, die sich an einem Beschlag vermuthlich einer Schwert- oder Dolchscheide im Britischen Museum befindet und jetzt im *Catalogue of Bronzes* S. 162 fig. 23 nr. 883 publicirt ist. Auch hier ist Achill, der sich auf das in der Scheide steckende Schwert stützt, im Gespräch mit dem Freunde dargestellt; doch belehrt uns die darunter angebrachte Darstellung, ein betrübtes Weib, das zwei Jünglinge fortführen, dass Achill im Moment der Wegführung der Briseis gemeint ist und die beiden untereinander stehenden Szenen eigentlich ein Ganzes bilden.

der die campanische ihr Bestes verdankte, — und das wird bei diesen Bildern eher hellenische als hellenistische sein — sich für den feiernden Achill interessirte und das Musiziren ihr als ein passendes Kennzeichen seiner scheinbar unkriegerischen Musse galt.

Die angeführten Darstellungen eines leierspielenden Achill, die ich für jetzt um keine vermehren kann, sind im Verein mit der Statue recht geeignet, den Unterschied malerischer und plastischer Auffassung zu beleuchten. Furtwänglers Vermutung, dass Pamphilos nach einem Gemälde gearbeitet habe[1]), ist gewiss glaubhaft; angesichts des reicheren nun vorliegenden Materials darf man sie dahin erweitern, dass die Malerei es war, die das Thema zuerst erfasste, und dass ihrem Vorbild sowohl der Steinschneider als der Bildhauer, jeder in seiner Weise und jeder mit Glück, folgte. Das homerische Lokal beibehaltend, lässt uns die Malerei in das Zelt des grollend dem Kampfe abgewandten Helden blicken, bedarf also, auch bei bescheidensten Ansprüchen, eines gewissen Apparates, auf den der Steinschneider wegen der Kleinheit seines Bildfeldes, der Plastiker, weil die menschliche Gestalt, nicht ihre Umgebung ihn interessirte, verzichten musste. Pamphilos idealisirt, indem er Achill auf einem Felsen sitzen lässt, neben dem sich die abgelegten Waffen seltsam genug ausnehmen[2]); man würde vergeblich fragen, warum der Held schwer bewaffnet zu dem Felsen hinausgewandert sei, den er sich zum Leierspiel erkor. Der Bildhauer bleibt auf ähnliche Fragen nicht stumm, er antwortet mit einem Geschichtchen, das ihn allerdings weiter vom Dichter entfernt, die Situation aber ebenso bestimmt motivirt wie das für ihn undarstellbare Interieur des Malers. Diesem Achill glauben wir, dass er, nur mit dem Schwert bewaffnet, das Lager verlassen und mit der Leier im Arm zu einem einsamen Felsen hinausgeschlendert ist; da wirft er die Waffe ab, an die er jetzt gar nicht denken mag, und sucht sich durch Saitenspiel und Gesang

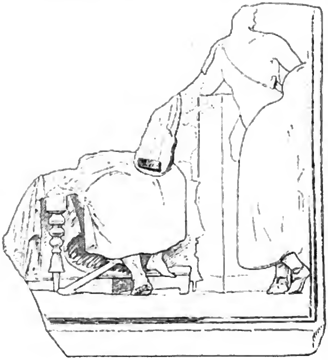


Fig. 2.

1) Jahrb. d. Inst. III S. 322.

2) In bemerkenswerthem Gegensatz zu dieser Auffassung steht die der Berliner Gemme Furtwängler N. 6882, die den verdrossenen Helden wie die Gemälde auf einem Lehnstuhl darstellt.

aufzuheitern; aber auch das will nichts helfen; er verliert sich in Gedanken und blickt über die verstummte Leier hinweg auf Strand und Meer hinaus, als harrte er der Mutter, die mit freundlichem Zuspruch die Pein der thatenlosen Einsamkeit ihm versüsse. So gelang dem Künstler die plastische Abrundung seines Motivs auf Kosten der homerischen Einfachheit; sie gelang ihm durch novellistische Umdeutung im Sinne des Idylls, mit dem die hellenistische Kultur eine neue eigenartige Kunstform den ererbten hellenischen an die Seite stellte.



Fig. 3.

Dass dieser Achill in der That das Werk eines hellenistischen Bildhauers ist, bedarf keines umständlichen Beweises. Die Behandlung des Felsbodens, die an den sicher nicht vor Mitte des 4. Jahrhunderts erfundenen Jüngling von Subiaco und die noch jüngere Niobegruppe erinnert, Form und Dekoration der Schwertscheide und des mit kleinlicher Absichtlichkeit dargestellten Schwertriemens[1]) sind die äusserlichsten Merkmale der Stilepoche, die in der lässig-zufälligen Haltung der Gestalt, der Derbheit und Allgemeinheit ihrer Formen

1) In der Gesamtform sind die Schwerter der Wandbilder, der Gemmen und des Marmorwerkes einander gleich, doch ist das letztere unverkennbar als Prunkwaffe ausgestaltet und findet seines Gleichen

weitere Bestätigung finden. Das ist freilich nicht mehr der an Heroenideale des vierten Jahrhunderts, an den Jäger vom Ilissosgrabmal, an den Ares Ludovisi, den vaticanischen Meleager erinnernde Achill des schönen Wandbildes, nach dem wir auch den des Fragmentes ergänzen dürfen; das ist selbst nicht mehr der Achill des Pamphilos, bei dem Furtwängler mit Recht ebenfalls an jenen Ares, also an Skopas erinnert hat. Aber auch ein hellenistisches Werk wie die Diadochenstatue des römischen Thermenmuseums, die uns die *effigies Achilleae*[1]) benannten heroisirten Portraits vertritt, steht jenen älteren Idealbildern näher[2]) als das Wirklichkeitsbild unseres feiernden Achill, den man mit dem Bronzehermes von Herculaneum, den Figuren des attalischen Weihgeschenkes, den Galliern des Epigonos vergleichen muss, wenn man innerhalb der hellenistischen Epoche wirkliche Stilverwandte aufsucht. Von hellenistischer Kunst, in deren Geheimnisse einst Wolfgang Helbig wie kein anderer hineingeleuchtet hat, kennen wir heute genug, um sagen zu können, dass dieser Achill wahrscheinlich ein Werk der pergamenischen Schule ist. Er teilt mit den Erzeugnissen der ersten pergamenischen Kunstblüte den anspruchslosen Realismus, den wir bisher am sichersten an ihren ethnographischen Charakterfiguren studiren konnten, und stellt sich neben die einzige Heroine dieses Kreises, die tote Amazone des Epigonos[3]), als der erste Heros neuen, menschlicheren Schlags; er kündigt andererseits schon den „materialistischen“ Kunstgeschmack der Altarskulpturen[4]) an, dem der gesunde Realismus der Zeit Attalos' I. zweifellos als etwas Höheres gegenüberstand. Nichts scheint dagegen zu sprechen in dieser Statue ein pergamenisches Original aus dem Anfang des 2. vorchristlichen Jahrhunderts zu erkennen. Aus der Sammlung eines römischen Kunstfreundes, die es später geziert haben wird, hat sein Schicksal es endlich in eine heimatliche Welt, in die Nachbarschaft hellenistischer Kultur zurückgeführt.

---

in dem Balustradenrelief der pergamenischen Eumeneshalle (Altertümer von Pergamon II Taf. 43) und am grossen Altar (Hekate, Otos, vgl. Beschreib. der Skulpt. aus Pergamon S. 22). Zwei Eigenthümlichkeiten deuten auf einen engeren Zusammenhang mit diesen Werken: die Schwertscheide schliesst oben mit einem besonders kräftigen und verzierten Gliede, das wie ein Falz die Parierstange in sich fasst (besonders deutlich an der Schwertscheide der Hekate; vgl. die Bemerkung Droysens, Altert. II S. 111 zu Taf. 43), und es fehlt dieser Scheide wie der des Balustradenreliefs (und wohl auch der jener Hekate) die in den Wandgemälden sicher erkennbare, nur im Fragment zweifelhafte Oese für den Schwertriemen, der also nur umgeknüpft, nicht angeheftet zu denken ist. Genau so wie bei unserer Statue ist der unverbunden neben der Scheide liegende Riemen in jenem Balustradenrelief und der im Kampfe von der Scheide abgestreifte des Giganten aus dem attalischen Weihgeschenk aufzufassen; es sind Varianten der durch die Balustradenreliefs ebenfalls bezeugten angehefteten Tragriemen (Taf. 44, 2), sicher nicht, wie noch Droysen vermutete (S. 112), nur zum Schmuck bestimmt.

1) Plin. 34, 18, der ganz richtig Palaestritendarstellungen als Vorbilder dieser später auf jugendliche Gestalten natürlich nicht beschränkten Gattung bezeichnet.

2) Ant. Denkm. I 5; vgl. Wulff, Alexander mit der Lanze S. 8 ff.

3) Michaelis, Jahrb. d. Inst. 8 (1893) S. 119 ff. Petersen, Röm. Mitt. 8 (1893) S. 251 ff. Sauer, ebd. 9 (1894) S. 246 ff.

4) Brunn, Jahrb. d. preuss. Kunstsammlungen V S. 236 ff.



Die Bulos-Inschrift von Ios.

Von Alfred Schiff.

Die nur aus zwei Worten bestehende, der römischen Kaiserzeit angehörige Inschrift des „Bildhauers" Bulos von der Insel Ios (Nio)[1]) ist durch die plumpen, von dem warmherzigen Ludwig Ross mit fast unbegreiflicher Hartnäckigkeit vertheidigten, nun endgiltig als abgethan zu betrachtenden Fälschungen des Grafen Pasch van Krienen, der seine phantastischen Homergrab-Inschriften an die Bulos-Inschrift angeknüpft hat, zu einer gewissen Berühmtheit gelangt und litterarisch häufiger erörtert worden, als es ihr von Rechtswegen zukäme.[2]) Wenn ich trotzdem noch einmal auf sie zurückkomme, so geschieht das, weil ich das Original der Inschrift, das bisher nur von dem Architekten E. Laurent (Juli 1843) und von Ross (Februar 1844 bei seinem dritten Besuch auf Ios) gesehen worden ist, wieder aufgefunden habe und bei der Revision des Steines in einigen Punkten, die mir eine andere Deutung der Inschrift nahezulegen scheinen, über die bisherigen Herausgeber hinausgekommen bin.

Ich sah den Stein, dessen beifolgendes Faksimile auf Grund meiner vor dem Original gemachten Zeichnung und des Abklatsches von Herrn Gregr in Athen gezeichnet worden ist, als ich mich auf einer grösseren Kykladen-Reise im August 1895 mit meinem Freunde Hiller von Gaertringen einige Tage auf der sonst selten besuchten Insel Ios aufhielt. Er befand sich damals in

1) Löwy, Inschriften griech. Bildhauer Nr. 355.

2) Zuletzt hat Löwy a. a. O. S. 251—253 die ganze Frage unter Verarbeitung der weitschichtigen älteren Litteratur einer umfassenden Besprechung unterzogen.

der Χώρα im Hause des Scholarchen Ἰάκωβος Βάος, der ihn von seinem Bruder, einem Professor und Antiquitäten-Sammler, zur Aufbewahrung bekommen hatte. Als eigentlicher Besitzer des Steines, der als ein kostbarer Schatz mit scheuer Ehrfurcht betrachtet wird, wurde mir ein gewisser Κωνσταντῖνος Μαρμαροκόπος genannt. Es ist eine Platte des einheimischen, bläulichen, groben Marmors, der sich namentlich im Nordosten der Insel findet und wie Schiefer in Platten bricht: ihre Länge beträgt 73 cm, die Höhe 32 cm, die Dicke $8^1/_2$ cm. Die Ränder sind im wesentlichen intakt und nur an einigen Stellen bestossen. Die Rückseite ist roh gelassen, das Ganze ist nachlässig gearbeitet und macht einen unerfreulichen, späten Eindruck.

Gegenüber der dem Architekten Laurent verdankten Zeichnung[1]), die bisher die Grundlage unserer Kenntnis des Steines ausmachte, sind 3 wesentliche Abweichungen festzustellen:

1) die Schriftzüge sind nachlässiger und später, als sie Laurent gezeichnet hat;
2) die zweite Zeile, die „einige kleinere fast unleserliche Buchstaben" (Ross) enthält, ist mit Sicherheit als ΚΑΤΑΠΛΟΥΣ zu lesen, wie Hiller von Gaertringen und ich gemeinsam festgestellt haben;
3) es sind zwei Vögel, nicht nur ein Vogel, auf der Platte durch Einritzung der Umrisslinien gezeichnet.[2])

Es ist nun von jeher bemerkt worden, dass die beiden Zeilen der Inschrift von verschiedenen Händen herrühren. Aber auch die beiden Vögel unterscheiden sich erheblich. Der zur Rechten, der deutlich als Hahn charakterisirt ist, ist bei aller zeichnerischen Unvollkommenheit doch leidlich sorgfältig und nicht ohne Kenntniss der Natur wiedergegeben. Man beachte den Kamm, die Schwanzfedern, den Hautlappen an der Kehle und namentlich auch das Auge. Die kräftigen und tiefen Züge scheinen mir dieselbe Hand wie die des Steinmetzen, der die Worte Βοῦλος ἐποίει einschnitt, zu zeigen. Deswegen halte ich den Hahn abweichend von Löwy, der ihn als „unzugehöriges Gekritzel" ansieht, für einen Bestandtheil der ursprünglichen Inschrift. Dagegen stammt die liederliche, dünne und flaue Zeichnung des linken Vogels (einer Henne oder Ente?) mit ihren flach eingeritzten Linien entschieden nicht von dem Zeichner des Hahns, sondern von einer ungeschulten Hand, wie das auf dem Original noch evidenter in die Augen fällt, als auf dem Faksimile. Es liegt nahe, sie mit der Kritzelei in Zeile 2, die sicher mit der ursprünglichen

1) Faksimile bei Ross, Graf Pasch van Krienen, Tafel zu S. 148; danach bei Löwy a. a. O. auf $^1/_3$ verkleinert.

2) Dass Laurent diesen zweiten Vogel auf seiner Zeichnung ausgelassen hat, beruht auf einem leicht entschuldbaren Uebersehen. Auch jetzt tritt der Vogel nicht gerade deutlich hervor. Damals war der Stein über der Thür eines Hauses eingemauert, also nicht bequem zugänglich, und aufserdem auf der Vorderseite mit dichter Kalktünche bedeckt, die erst entfernt werden musste (Ross, Inselreisen III 152 f.). Auch Ross spricht nur von einem Vogel. Zweifellos ist aber auch die Zeichnung des zweiten Vogels antik, also nicht etwa erst seit den 40er Jahren hinzugefügt.

Inschrift Nichts zu thun hat, in Zusammenhang zu bringen. Κατάπλους bedeutet das „Herabschiffen (von der hohen See zur Küste)“, die „Landung“, im späteren Sprachgebrauch gelegentlich auch „Landungsplatz“, und so möchte ich annehmen, dass müssige Schiffer, die vielleicht von einer Windstille genöthigt wurden, an der öden Küste zu landen, das Wort und dazu — in spielender und schwächlicher Nachahmung des vorhandenen Hahns — den linken Vogel auf den Stein, der nach dem Fundort seinen Platz dicht am Meer gehabt haben muss, gekritzelt haben.[1])

Wenn der Hahn zur ursprünglichen Inschrift gehört, so muss er auch etwas bedeuten. Ihn als reine Verzierung oder raumausfüllendes Ornament aufzufassen[2]), geht nicht an. Nicht einmal bei den auf ganz späten oder christlichen Inschriften sich gelegentlich findenden kleinen Vögelchen ist diese Auffassung durchweg berechtigt. Hier wird sie schon durch die Grösse, in der der Hahn dargestellt ist, unbedingt ausgeschlossen. Nun lässt sich, abgesehen von der bekannten allgemein-sepulkralen Bedeutung des Hahns[3]), die Sitte, ihn auf Grabsteinen darzustellen, litterarisch sowohl wie monumental mehrfach belegen. Im 7. Buch der Anthologie (Ἐπιτύμβια) stehen zwei Epigramme, welche Beschreibungen und Paraphrasirungen von Grabstelen enthalten, die mit symbolischen Reliefs geschmückt sind. Unter diesen rein gegenständlichen Symbolen befindet sich in beiden Fällen ein Hahn. Das eine Epigramm (Anth. Pal. VII, 424) hat Antipater von Sidon für das Grab einer Frau gedichtet: der Hahn bedeutet hier nach der Erläuterung des Dichters, dass die Frau mit dem Krähen des Hahnes am frühen Morgen an ihre Arbeit zu gehen pflegte (τὰν μὲν ἀνεγρομέναν με ποτ' εἴρια νύκτερος ὄρνις αὐδάσει). Der „energische, kampflustige“ (θοῦρος ἐγερσιμάχας) Hahn gilt also als ein Symbol rastlosen Hausfrauen-Fleisses. Das andere Epigramm (Anth. Pal. VII, 428) hat Meleager für Antipater von Sidon, den Dichter des ersten Epigramms, als Grabschrift gedichtet. Der Hahn soll hier auf den tönenden Gesang des Dichters hinweisen:

ὄρνις δ', ὅττι γεγωνὸς ἀνήρ, καί που περὶ Κύπριν
πρᾶτος κὴν Μούσαις ποικίλος ὑμνοθέτας.

Die Frage, ob diese Grabstelen wirklich vorhanden gewesen sind, oder ob die Epigramme von einer Fiktion ausgehen, berührt uns nicht: auch die

---

1) Dass auch die Reise mit dem Todtenfährmann Charon, die Niederfahrt in die Unterwelt, κατάπλους genannt wurde, beweist der diesen Titel führende Lukianische Dialog, der am Ufer des Unterweltflusses spielt. Falls meine später zu entwickelnde Auffassung, dass die Bulos-Inschrift ein Theil einer Grabschrift ist, richtig ist, liegt der Gedanke nahe, dass der Schreiber des graffito mit dem Einkritzeln des doppelsinnigen Wortes zugleich einen guten Witz zu machen glaubte.

2) Wie das Karl Keil (Rhein. Mus. XIV, 1859, S. 494) thut, der die Darstellungen von Vögeln auf Inschriften generell mit den häufigen „Blättchen“ auf eine Linie stellt. Vgl. die dort von ihm zusammengestellten Beispiele. Die Frage ist aber nur von Fall zu Fall zu entscheiden. Manchmal scheinen die Vögel wirklich lediglich Ornament oder Steinmetzen-Spielerei zu sein.

3) Vgl. Baethgen, de vi ac significatione galli in religionibus et artibus Graecorum et Romanorum (Göttingen 1887), S. 23 ff.

Fiktion würde beweisen, dass Darstellungen von Hähnen auf Grabsteinen vorgekommen sind. Einen monumentalen Beleg für diese Sitte besitzen wir in der schönen archaischen attischen Grabstele des Antiphanes (Conze, Attische Grabreliefs I, Tafel XIII, dazu Text I, S. 10–11), die in ihrer oberen Hälfte über dem Namen des Verstorbenen einen stattlichen gemalten Hahn zeigt. Die sepulkrale Bedeutung des Hahns ist auch hier durch den Charakter des Denkmals gegeben; was er nach der Absicht des Bestellers oder des Verfertigers der Stele dem Beschauer sagen soll, ist eine andere Frage.[1])

So ist denn aus der Darstellung des Hahns auf der Bulos-Inschrift zu erschliessen, dass die Inschrift einem Grabmonument angehört und uns den Stifter eines Grabes, nicht aber einen Bildhauer nennt. Denn dass die Formel ἐποίει auf Grabmonumenten namentlich römischer Zeit häufig in diesem Sinne verwendet wird, ist vielfach zu belegen.[2]) Die Möglichkeit dieser Deutung hat Löwy denn auch im Schlusssatz seiner Ausführungen (S. 253) flüchtig gestreift; er lehnt sie ab, weil ihn das „Aussehen des Steines“ hindere, an eine Grabschrift zu denken. Dieses Aussehen des Steines ist aber so indifferent, dass wir aus ihm keine Schlüsse auf den Charakter des ursprünglichen Monuments ziehen können. Die Platte hat einst irgend einen Kern verkleidet oder auch als Verschluss einer Oeffnung gedient.[3]) Andererseits spricht ein

---

1) Ludwig Gurlitt's (Historische und philologische Aufsätze für Ernst Curtius S. 153 ff.) symbolisirende, viel zu weit gehende Erklärung des Hahns auf dieser Stele — Gurlitt erkennt in ihm einen „Verkünder des höheren Lichts, das fast ein Halbjahrtausend später den Menschen aufleuchtete“, und somit eine Anticipation des Auferstehungsgedankens — wird von Fränkel (Archäol. Zeitung XLII, 1884, S. 139 f.) unter Hinweis auf die beiden Anthologie-Epigramme mit Recht abgelehnt. Fränkel deutet den beigefügten Stern schlicht und nüchtern auf den Morgenstern. — Ich führe die Grabstele des Antiphanes als einzigen monumentalen Beleg an, weil nur auf ihr der Hahn isolirt erscheint. Combinirt findet er sich häufig auf Grabsteinen, so auf der Stele des Echedemos aus Larissa (Athen. Mitth. VII, 1882, S. 78 ff. und VIII, 1883, S. 81 ff. und Tafel III), wo der Verstorbene einen Hahn in der rechten Hand hält. Dass Hahnenkämpfe seit den ältesten Zeiten ein beliebter Schmuck von Grabdenkmälern sind, ist bekannt.

2) Der Gebrauch von ἐποίει in Grabinschriften ist im Zusammenhang bisher noch nicht genügend beachtet worden. Mehrfach hat die missverständliche Auffassung der Bedeutung von ἐποίει sogar dazu verleitet, den sepulkralen Charakter des betreffenden Monuments überhaupt zu verkennen (wie z. B. bei der Bulos-Inschrift). Der Name des Toten wird dem ἐποίει meist im Dativ beigefügt. Als einige Beispiele von den Kykladen seien angeführt: a) Die archaische Inschrift von Thera I. G. Ins. III, 763 Πραξίλαι με Θαρρύμαχος ἐποίει. Die Auffassung von Loch (de titulis graecis sepulcralibus S. 9), dass Tharrymachus der Name des Künstlers sei, wird von Hiller von Gaertringen, der gegenüber der bisherigen Lesung Πραξίλα ἠμί den Dativ Πραξίλαι erkannt hat, a. a. O. mit Recht abgelehnt. b) Die archaische Felsinschrift von Thera I. G. Ins. III, 764 Βάρων. Ἐπάγατος ἐποίει. Böckh (Gesammelte kleine Schriften VI, 41) hielt Epagatos für einen Künstler, was schon Brunn (Gesch. der griech. Künstler I, 43) angezweifelt hat. c) Die melische Grabinschrift römischer Zeit I. G. Ins. III, 1234 Γάιος Ὀφέλλιος Βάσσος ἐποίει ἑαυτῷ καὶ τοῖς ἰδίοις, die ganz nach lateinischen Muster gebildet ist, ist ein zweifelloses, stets richtig gedeutetes Beispiel.

3) Ross, der in der Inschrift durchaus das unterste, zufällig erhaltene Stück der Pasch van Krienen'schen Homergrab-Inschrift erkennen will, bezeichnet fälschlich die Tafel als „Bruchstück“ (Inselreisen III, 153; Graf Pasch van Krienen S. 148). Das ist, wie schon oben hervorgehoben, unrichtig: die Tafel ist auf keiner Seite gebrochen.

gewichtiger Umstand für die Zugehörigkeit der Inschrift zu einem Grabe[1]): nämlich der Fundort, der durch Ross (Inselreisen III, 152) festgestellt ist. Der Stein stammt nicht aus der alten Stadt Ios, die ungefähr an der Stelle der heutigen Χώρα lag, sondern von draussen, vom Lande. Er ist durch einen am Ψαρόπυργος wohnenden Bauern um das Jahr 1820 vom Plakotós zum Bau eines Hauses in die Χώρα geschafft worden.[2]) Der Plakotós (ὁ Πλακωτός), der seinen Namen von der platten- oder schichtenförmigen Bildung des Schiefer- und Marmorgesteins hat, ist ein spitziger Hügel dicht bei dem Nordkap der Insel[3]), der jetzt oben eine kleine, von einigen elenden Hütten umgebene Kapelle des ἁγ. Γεώργιος trägt. Nachweislich hat auf diesem Hügel Graf Pasch van Krienen 1774 die Ausgrabungen gemacht, bei denen er sein famoses Homergrab entdeckt haben will. Noch etwas näher dem Meer zu liegt ein anderer spitzer Hügel, auf dem die stark zerstörten Reste eines antiken, etwa dem 4. Jahrhundert angehörigen Wartthurmes, des sog. „Fischthurmes" (Ψαρόπυργος), liegen.[4]) Dieser Thurm ist aus Quadern desselben bläulichen, groben, schiefrig brechenden Marmors erbaut, aus dem die Platte der Bulos-Inschrift besteht. Ueberhaupt ist dieser Marmor das in diesem Theile der Insel vorherrschende Gestein: wenn man vor dem Trümmerhaufen des Thurmes steht, kann man kaum genau unterscheiden, was Felstrümmer und was Quadern sind. Die Gegend ist heutzutage öde und fast gänzlich unbewohnt; sie scheint es auch im Alterthum gewesen zu sein, denn keinerlei Funde deuten auf eine antike Ansiedlung. Wie soll eine Künstlerinschrift in solche Gegend kommen? Dagegen giebt es dort viele Gräber. Denn das dürfen wir als einzigen wahren Kern und letzten Rest des phantastischen Ausgrabungs-Berichtes des Grafen Pasch van Krienen wohl gelten lassen, dass er hier irgendwelche Gräber irgendwelcher Zeit gefunden hat. Auch Ross (Inselreisen I, 165) bezeugt „viele Spuren früherer Ausgrabungen und viele zerstörte alte Gräber". Aus eigenem Augenschein kann ich das bestätigen. Es ist eine ausgedehnte Nekropole,

---

1) Auch Robert, der kürzlich bei Pauly-Wissowa (III, 1052) Bulos behandelt hat, scheint mir durch die vorsichtige Fassung seines kleinen Artikels, ohne es direkt auszusprechen, anzudeuten, dass er an der Auffassung der Inschrift als Künstlerinschrift zweifelt. Ueberhaupt ist es wohl nur als ein abgeschwächtes Fortwirken der Ross'schen Auffassung zu verstehen, dass man dem „Bildhauer" Bulos auch auf Grund des bisherigen Thatbestandes nicht schon energischer auf den Leib gerückt ist.

2) Noch jetzt liebt man es auf dem Lande in Griechenland, einen antiken Inschriftstein in die Fassade des Hauses einzubauen. Solch ein Stein gilt nicht nur als Schmuck, sondern geradezu als glückbringend. Wenn er irgend etwas ungewöhnliches aufweist, wie hier z. B. zwei Vögel, so wird er besonders geschätzt. Dies und der Umstand, dass Ios im Gegensatz zum benachbarten Thera eine an Inschriften arme Insel ist, rechtfertigt die Mühe, die der Bauer sich mit dem weiten Transport des Steines gegeben hat. Von der Χώρα zum Plakotós sind 2¼ Stunde zu reiten. — Ein sogar aus Thera nach Ios in eine Kapelle verschleppter Stein: I. G. Ins. III, 447.

3) Löwy (S. 250) spricht irrthümlich von einer „Bucht Plakotós an der Nordseite der Insel".

4) Dieser hellenistische Ψαρόπυργος gilt jetzt bei der Bevölkerung von Ios als das Grab Homers (dort liegen ja grosse Steine!), ein hübsches Beispiel für modernste Legendenbildung. Diese Namens-Uebertragung erscheint bereits auf der 1847—48 aufgenommenen Englischen Admiralitätskarte Nr. 2753, die allerdings für Ios ebenso wie für die anderen Kykladen bezüglich der Nomenklatur Alles zu wünschen übrig lässt: der Thurm hat dort die Beischrift „Homers Tomb".

die sich dort an der sterilen Küste erstreckt. Die dazu gehörige Ansiedelung lag wohl weiter südwestlich auf den Bergen, an deren Abhängen sich Terrassen bis zu den Gipfeln hinaufziehen. Inmitten dieser Nekropole, deren Zeit unbestimmt bleiben muss, lag auch eine reichere Grabanlage der römischen Kaiserzeit[1]), gestiftet von einem gewissen Bulos.[2])

Aus der Liste der griechischen Bildhauer, in der er seit einem halben Jahrhundert steht (auch bei Brunn, Gesch. der griech. Künstler I, 607), ist aber der „edle Bulos“ — wie Welcker mit feinem Spott sagt, einem Spott, den Jeder begreifen wird, der sich den Umfang der Bulos-Litteratur klar zu machen Gelegenheit gehabt hat — meines Erachtens zu streichen.

---

1) Nach dem Schriftcharakter dürfte die Bulos-Inschrift ins zweite Jahrhundert nach Chr. zu setzen sein. Der graffito trägt mit seiner starken Annäherung an die Formen der Cursive einen späteren Charakter.

2) In dem zu weit gehenden Eifer, Alles, was mit des Grafen Pasch Homergrab zusammenhängt, für gefälscht zu erklären, hat man auch den Namen Bulos als unmöglich angezweifelt. Der Name ist aber nicht nur völlig richtig gebildet (Bechtel-Fick, die griech. Personennamen S. 82), sondern auch anderweitig zu belegen: C. I. A. II, 1225, B 6 Βοῦλος Βούλου Λουσιεύς Ephebe aus der ersten Hälfte des zweiten Jahrhs. vor Chr. und Athen. Mitth. XI, 1886, S. 181 Βοῦλος Πορτεσίλα Kosmos aus dem Geschlechte der Dymanen in Hierapytna auf Kreta aus der Mitte des zweiten Jahrh. vor Chr. — Der von Karl Keil (Rhein. Mus. XIV, 1859, S. 494 und in der Note zu Ross, Graf Pasch S. 147) aus der Εφημερὶς ἀρχαιολογική no. 3262, Zeile 53 angeführte Βοῦλος ist zu streichen, da er auf einer Verlesung von Pittakis beruht (C. I. A. III, 1036, Zeile 53 nach Lesung von Köhler).

Ueber neue alexandrinische Alexanderbildnisse.

Von Theodor Schreiber.



Im Sommer 1894 notirte ich mir in dem damals eben erst begründeten griechisch-römischen Museum Alexandriens im vierten Zimmer, Schrank B unter nr. 2162, ein Marmorköpfchen von sorgfältiger Arbeit, das nach Haartracht und Gesichtszügen ein Alexanderporträt zu sein schien.[1] Dem verdienstvollen Conservator der rasch anwachsenden, jetzt in einem neuen stattlichen Gebäude untergebrachten Sammlungen, Herrn Dr. Giuseppe Botti, verdanke ich einen Abguss dieses Werkes, nach welchem die nebenstehende Abbildung hergestellt ist.

Das Köpfchen ist, nach der starken Halsdrehung zu schliessen, entweder Rest einer Statuette oder nach einer solchen gearbeitet. Das Bruststück mit der unteren grösseren Hälfte des Halses ist modern, auch der grösste Theil der Nase ergänzt, leider so ungeschickt, dass die Wirkung des Kopfes dadurch wesentlich beeinträchtigt wird. Locken, Kinn und Wangen haben durch Bestossung gelitten, sind aber nicht ausgebessert worden. Die Gesichtshöhe beträgt $7\frac{1}{2}$ cm. Ueber die Art des verwendeten Marmors vermag ich nichts zu sagen. Mitten im Hinterkopf, etwa 15 mm über dem oberen Rand der Haarbinde ist ein sorgfältig eingebohrtes, kreisrundes Loch von 7 mm Durchmesser und 12 mm Tiefe vorhanden,

1) Es steht jetzt im ersten Saal des neuen Gebäudes und wird auch in der Uebersicht, welche Carl Schmidt im Anzeiger des Instituts XI. 1896 p. 91 ff. vom Inhalt des Museums gegeben hat, mit einigen Worten (Marmorköpfe, „von denen einer an die Alexanderbüste des Louvre erinnert") erwähnt, ist dagegen in Bottis Katalog (Notice des monuments exposés au Musée greco-romain d'Alexandrie 1893 p. 35 ff.) noch nicht genannt.



dessen Bestimmung mir unklar ist. Eine unregelmässige flache Vertiefung auf dem Scheitel hinter und inmitten der Binde scheint durch eine moderne, zufällige Beschädigung entstanden zu sein.[1])

Die Beziehung des Kopfes zu Alexander d. Gr. springt in die Augen, wenn man sich der vom Cavaliere Azára entdeckten Herme des Louvre erinnert, des einzigen durch seine Inschrift vollbeglaubigten Alexanderbildnisses, das uns erhalten ist. Nicht nur dieselbe Stirn- und Augenbildung, der gleiche Wangenkontur, dasselbe schmale (in dem neuen Köpfchen durch Bestossung im Profil allerdings etwas verkürzte) Kinn, sondern vor allem auch die Gleichheit im Grundschema der Anordnung der Locken, das „Löwenmässige" (τὸ λεοντῶδες) in den sich aufbäumenden Stirnlocken, welches nach Plutarch[2]) für Lysipps Alexanderbildnisse charakteristisch war, wirken zusammen, den Eindruck der Identität des Dargestellten hervorzurufen. Gleichwohl wage ich nicht von einer einfachen Replik des Louvrekopfes zu sprechen, denn die Uebereinstimmung ist keine vollständige. Es zeigen sich auch abweichende Züge, die den neuen Kopf anderen, für Alexander in Anspruch genommenen Köpfen nahe bringen. Und da diese unter sich in Stil und Porträtauffassung ziemlich starke Unterschiede aufweisen, die Beziehung auf Alexander bei einigen angefochten wird und ihr Verhältniss zu einander sehr strittig ist, so glaube ich von dem Versuch ausgehen zu müssen, zunächst die erkennbaren Alexandertypen möglichst bestimmt von einander zu sondern, eine Aufgabe, die auch Koepp in seiner vortrefflichen Abhandlung Ueber das Bildnis Alexanders des Grossen (52. berliner Winckelmannsprogramm, 1892) meines Erachtens nicht scharf genug in's Auge gefasst hat. Die einfachen Repliken und die abgeleiteten Nachbildungen werden sich dabei am leichtesten „hinter die Front" verweisen, die bisher unbekannt gebliebenen, aus Aegypten stammenden Köpfe, welche ich der Liste hinzuzufügen habe, übersichtlich einordnen lassen.

Typus A.

1) **Louvre, Herme des Cav. Azára.** Photogr. Giraudon 1250. Abgeb. Arndt-Bruckmann, Griech. u. röm. Porträts nr. 181. 182. Koepp a. a. O.

1) An derselben Stelle zeigen die weiter unten zu erwähnenden Alexanderköpfe B 1 und B 3 ein sorgfältig eingebohrtes, kreisrundes Loch von c. 10 mm äusserem Durchmesser, dessen Bestimmung (zur Einfügung eines Attributes oder zur Befestigung des Kopfes während der Bearbeitung?) noch unklar ist.

2) Plut. de Alex. seu virt. seu fort. II, 2.

S. 8. 9. Collignon, Geschichte d. griech. Plastik II fig. 224. Vgl. Friederichs-Wolters, Bausteine nr. 1318.

2) Louvre nr. 509 (643). Photogr. Giraudon 1251.

3) Ince Blundell Hall nr. 178 Mich. Abgeb. Arch. Zeit. 1874 Taf. 4. Vgl. Friederichs-Wolters nr. 1319.

4) Berlin nr. 305. Aus Alexandrien. Abgeb. Arndt-Bruckmann Taf. 190. Vgl. Beschreibung der antiken Skulpturen nr. 305 (mit Skizze).

5) Berlin nr. 304. Statuette mit zugehörigem Kopf. Abgeb. Beschreibung d. antiken Skulpturen nr. 304. Darnach bei Reinach, Répert. II S. 567, 9.

6) Alexandrien, Griech.-röm. Museum. Abgeb. S. 277. 278.

Ich betrachte es als ein sicheres Ergebniss der bisherigen Untersuchungen, namentlich der von Koepp angestellten Vergleichungen, dass die Alexanderherme des Louvre ein authentisches Bildniss des grossen Königs wiedergiebt[1]) und dass der ausgeprägte Stilcharakter des Werkes uns berechtigt, es mit Bestimmtheit dem Meister Lysipp, dem hervorragendsten aller Alexanderbildner, zuzuschreiben. Die grosse Wirkung, welche dieses unretouchirte Normalporträt, wie ich es nennen möchte, auf eine grosse Anzahl der erhaltenen Alexanderbildnisse ausgeübt hat, kann uns in dieser Ueberzeugung nur bestärken.

Von dem an zweiter Stelle erwähnten Louvrekopf[2]) ist, wie die Photographie deutlich erkennen lässt, das ganze Gesicht vom Augenknochenrand an bis zum Kinn moderne Ergänzung, aber die der Azáraherme genau entsprechende Anordnung und Behandlung der Locken und die gleiche Bildung der flach zurücktretenden Wangen erweisen beide — Kopf und Herme — als Repliken desselben Originals. Der Kopf in Ince Blundell Hall machte auf Michaelis im Original zuerst den Eindruck eines Alexanderbildnisses. Später neigte Michaelis bei genauer Betrachtung des Abgusses mehr zur Annahme eines nur verwandten, unbekannten Porträts aus der Diadochenzeit.[3]) Wolters findet in den Zügen, der Haltung des Ince Blundellkopfes soviel Uebereinstimmung mit der Azáraherme, dass er erklärt ein Alexanderbildniss für sehr wahrscheinlich halten zu müssen. Denkt man sich an dem englischen Kopfe die Ergänzungen weg, welche ausser der Nase und Haartheilen das ganze Untergesicht vom rechten Ohr an quer über die Wange bis zum unteren Rand der Oberlippe sammt Hals und Brust hinzugefügt haben, so tritt die zumal in der Anordnung der Stirnlocken unverkennbare Aehnlichkeit mit der Louvre-

1) Die Zusammengehörigkeit von Kopf und Hermenbruststück mit Inschrift hat noch neuerdings F. Winter (bei Koepp S. 30 Anm. 18) bezeugt. Gegen den lysippischen Charakter der Herme hat nur Arndt (Griech. u. röm. Porträts im Text zu Taf. 186. 187) Bedenken erhoben.

2) Weder in Claracs Verzeichnissen, noch in dem neuesten Catalogue sommaire des marbres antiques des Louvre finde ich den Kopf verzeichnet.

3) Auch Collignon (Gesch. d. griech. Plast. II p. 467 Anm. 1) spricht dem Kopfe mit Bestimmtheit die Beziehung auf Alexander ab.

herme stärker hervor. Zahlreiche Bohrlöcher im Haar deuten auf ehemalige Anbringung eines metallenen Kranzes. Der berliner Kopf nr. 305, den Arndt in seinem Porträtwerk unverdienter Weise der Ehre einer grossen Aufnahme würdigt, ist nur eine schlechte, stark vergröberte, ausserdem durch Ueberarbeitung verdorbene Nachbildung des Hermentypus A 1, von dem ausser Mund- und Wangenschnitt namentlich die beiden über der Stirnmitte aufstrebenden Locken herüber genommen sind.[1]) Diese letzteren kehren wieder in dem zu einer Harnischfigur gehörenden, ebenfalls berliner Köpfchen nr. 304, dessen Bedeutung wachsen würde, wenn sich die Ableitung von dem Hermentypus wahrscheinlich machen liesse. In diesem Falle wäre möglich, dass die Statuette nicht blos im Kopfe, sondern auch im Statuenmotiv Grundzüge des für die Herme vorauszusetzenden Vorbildes bewahrt hätte.

Als Mittelglied zwischen der Azáraherme und dem aus Alexandrien stammenden berliner Kopf nr. 305 fügt sich jetzt der neupublicirte, ebenfalls alexandrinische Kopf A 6 ein, so zwar, dass er dem letzteren näher als dem ersteren steht. Im Vergleich zu dem Hermenkopf des Louvre, an dem noch alle Locken nach der Weise der älteren Kunst als geschlossene Massen den Schädel umgeben, ist hier der weiche, das Gesicht umgebende Lockenkranz stärker, in einer wohl absichtlich an Zeustypen erinnernden Weise herausgearbeitet. Das charakteristische mittlere Lockenpaar fällt über die Stirn nach vorn vor, ist unterschnitten und reicht mit den Spitzen bis zur Stirnmitte herab. Tief unterschnitten ist das vorwallende Haupthaar auch an den Schläfen und an den Wangen; die dadurch entstehenden scharfen Gegensätze von Licht und Schatten geben dem Kopfe eine malerische Wirkung, welche gegen den einfacheren Azárakopf einen wesentlichen Fortschritt bedeutet. Dass diese Umgestaltung oder Fortbildung des Grundtypus A 1 gerade in Alexandrien beliebt war, scheint die Pfuscherarbeit der berliner Nachbildung A 4 zu beweisen. In Alexandrien waren aber schon frühzeitig ganz andere Typen entstanden, die sich aus den von Alexanders Hofkünstlern geschaffenen, gleichsam offiziellen Bildnissen entwickelt haben mögen. Dem einen Typus gehören folgende Köpfe an:

Typus B.

1) Sammlung Ernst Sieglin. Aus Alexandrien stammend. Unpublicirt.
2) London, British Museum. Aus Alexandrien. Abgeb. Stark, Zwei Alexanderköpfe der Sammlung Erbach u. d. Britischen Museums Taf. 3. Koepp a. a. O. S. 19. Baumeister, Denkmäler des klassischen Alterthums I fig. 44. Vgl. Friederichs-Wolters Bausteine nr. 1602.
3) und 4) Alexandrien, Griech.-römisches Museum. Unpublicirt.

Das Hauptwerk dieser Reihe ist der lebensgrosse Kopf des londoner Museums. Die Grössenverhältnisse der übrigen sind beträchtlich geringer:

1) An der Echtheit des Kopfes zweifelt auch Koepp a. a. O. (Anm. 18) nicht, während ihn Collignon, Gesch. d. griech. Plast. II p. 467 Anm. 1 „sehr verdächtig" findet.

B 1 hat mit Hals und Brustansatz 0,17 m Gesammthöhe und c. 0,085 Gesichtslänge; B 3 hat mit Hals und Brustansatz 0,18, Gesichtslänge 0,08. Die drei ersten Köpfe sind von Marmor (der londoner aus parischem), nur der letzte (B 4) — dessen Höhe mit Hals ich aus der Erinnerung auf c. 6 cm schätze — ist aus dem bei Alexandrien anstehenden Kalkstein gearbeitet.[1])

Das besondere Interesse dieser Gruppe liegt in der gleichen Herkunft aller Exemplare, sie stammen sämmtlich aus Alexandrien, woraus sich der eigenartige Stil und die allen gemeinsame Vernachlässigung der Rückseite erklären. Es ist nämlich bei jedem Kopf nur die Vorderseite ausgeführt, der Hinterkopf nicht erhalten und offenbar nicht vorhanden gewesen, die Rückseite der Köpfe meist als ebene Fläche roh behauen, ebenso die Scheitelfläche, und bei dem Sieglin'schen Kopfe auch der das Gesicht umgebende Lockenkranz nur ganz flüchtig angedeutet, während Gesicht und Vorderseite des Halses mit untadeliger Sorgfalt ausgeführt sind. Diese Beschränkung der Arbeit auf die blosse Maske, die auch anderen Porträt- und Idealköpfen alexandrinischer Herkunft eigenthümlich ist, könnte auf den Gedanken bringen, dass hier Künstlermodelle vorliegen, die für den Ateliergebrauch hergestellt wurden, oder Köpfe, die für dekorative Zwecke, etwa zur Verwendung beim Wandschmuck, bestimmt waren.[2]) Wenn dies der Fall wäre, so würden wir immer noch diesen Vorbildern entsprechende, ausgeführte Werke statuarischer Art vorauszusetzen haben, denn die energische Kopfwendung von 1, 2 und 4 deutet auf Standbilder in bewegter Haltung. Vielleicht beweist aber die Zurichtung der Halsränder bei dem londoner Kopf, dass er selbst schon zur Einsetzung in eine Statue bestimmt war, dass man also an abbreviirten, den Hinterkopf weglassenden Darstellungen dieser Art auch bei Monumentalwerken keinen Anstoss nahm. Ich könnte mir denken, dass man in dem „Verdämmern" der Formen, im Skizzenhaftwerden der das Gesicht umgebenden und der rückwärtigen Kopftheile einen besonderen Reiz fand was die Freunde unserer modernsten Kunst ohne weitere Erklärung verstehen werden.[3])

1) Es ist der weiche, westlich von Alexandrien bei Mex gebrochene Kalkstein, der namentlich für Bauzwecke, aber auch für Sculpturen (z. B. für die von Dutilh in Svoronos, Journ. d'archéol. numism. I, 1898 pl. 20 publicirte Porträtgruppe des alexandrinischen Museums) gebraucht worden ist. Der berliner Kopf nr. 305 (Typ. A 4) ist aus thasischem Marmor, demselben Material, aus dem die beiden aus Alexandrien stammenden Colossalstatuen nr. 159 und 177 des berliner Museums bestehen. Ueber die grosse Anzahl der in Alexandrien verwendeten Marmorsorten vgl. Oskar Schneider, Naturwissensch. Beiträge zur Geographie u. Kulturgesch. S. 38 u. Oskar Fraas, Aus dem Orient S. 174. Vgl. auch Schreiber, Wiener Brunnenreliefs S. 48.

2) Man vergleiche auch das aus Aegypten stammende Frauenköpfchen im Besitz des Prinzen Rupprecht von Bayern (Bull. d. comm. arch. com. XXV. 1897 p. 116 fig. 4), dessen jetzt fehlender Hinterkopf vermuthlich ebenfalls nie vorhanden gewesen ist. Einige andere Beispiele in Sammlung Sieglin und im alexandrinischen Museum zeigen, dass man zu solchen „Kopfskizzen" unter Umständen auch schon verarbeitetes Ateliermaterial (Statuentrümmer u. a.) benutzte.

3) Vgl. zu dem im Text nur Angedeuteten auch meine Bemerkungen in der Schrift Der Gallierkopf im Museum zu Gize Anm. 4.

Der Sieglin'sche Kopf[1]), der in seinen vornehm feinen Zügen allen anderen Alexanderbildnissen an Schönheit überlegen ist, trägt noch unverkennbar das Stilgepräge der jüngeren attischen Kunst und hat namentlich im Profil noch soviel Verwandtschaft mit dem realistischen Louvreporträt, mit diesem auch noch die über der Stirnmitte auseinanderfallenden Stirnlocken gemeinsam, dass die Identität der dargestellten Persönlichkeit für mich ausser Zweifel steht. In der Vorderansicht zeigt sich freilich nicht nur ein anderer Stil, sondern auch eine entschiedene Tendenz zu idealisirender Porträtauffassung.

Die letztere scheint in dem londoner Kopf[2]) verstärkt, die Formen sind weicher und flüssiger geworden, die Lippen schwellender, der Wangenkontur ist weniger straff gezogen. Man gewinnt den Eindruck, dass ein von attischen Künstlern nach Alexandrien gebrachter Stil, ein übertragener Alexandertypus in der üppigen Residenz verflaut und verweichlicht in der Richtung auf „malerische Illusion", die schon Stark in den Formen des londoner Kopfes herausfühlte, Koepp bestimmter aussprach. Es ist der erste alexandrinische Idealstil, dem auch Werke wie der Gallierkopf von Gizeh und das Tritonköpfchen der dresdener Aphroditengruppe[3]) angehören und dessen einzelne, in ihrem Zusammenhange noch nicht genügend aufgeklärte Nüancen Amelung in seiner bekannten Studie[4]) eingehend verfolgt hat.

Während wir den londoner Kopf B 2 die alexandrinische Umformung eines attischen, in B 1 vorliegenden Alexandertypus nennen können — eine Umformung, bei welcher die charakteristische Augenbildung, die Haaranordnung und vor allem die Neigung des Halses zur linken Schulter beibehalten wurde —, geben die übrigen beiden Exemplare nur abgeschwächte Reminiscenzen, das kleine roh gearbeitete Kalksteinköpfchen B 4 mit deutlichem Anschluss an den londoner Kopf, der Marmorkopf B 3 mit selbständiger Aenderung der Haltung des Halses, der hier gerade aufgerichtet ist.

Der Sieglin'sche Kopf knüpft die Verbindung mit einem dritten Alexandertypus, von dem wenigstens ein Exemplar in Aegypten zum Vorschein gekommen ist.

---

1) Ich unterlasse eine genauere Beschreibung des Kopfes, da er mit der Sammlung Sieglin in einem besonderen Werk publicirt werden wird.

2) Auch Koepp, der die Porträtauffassung des londoner Kopfes „fast phantastisch" findet, Stark und Collignon haben an der Beziehung auf Alexander festgehalten, welche nur Amelung (Bull. d. comm. arch. com. XXV, 1897 p. 114) energisch bestreitet. Beiläufig erwähnen möchte ich einen antiken behelmten Alexanderkopf des Louvre, aus rothem Porphyr (?), der mit modernem bronzenen Bruststück von Girardon versehen und deshalb in die Salle de Pouget (nr. 213) verwiesen ist. Ergänzt schien mir nur die untere Hälfte des Helmbusches. Die Züge sind denen des londoner Kopfes einigermassen verwandt, aber viel energischer belebt. Eine genauere Untersuchung wäre zu wünschen.

3) Abgeb. Arch. Anz. d. Inst. IX, 1894 p. 29 nr. 12. Abguss und Photographie liegen mir durch Güte der Herren Treu und Herrmann vor. Dem londoner Alexanderkopf fand Puchstein (Ath. Mitth. VII 1882 p. 16 ff.) in Haltung und Formgebung ähnlich den Kopf einer kleinen, stehenden Marmorfigur der aus dem Nildelta stammenden Sammlung Gio. Demetrio in Athen.

4) Dell' arte alessandrina a proposito di due teste rinvenute in Roma, Bull. d. commiss. arch. com. XXV 1897 p. 110 ff. Vgl. auch Schreiber, Der Gallierkopf des Museums in Gize S. 16 ff.

Typus C.

1) Rom, Sammlung Barracco. Abgeb. Helbig, La collection Barracco pl. 57. 57ᵃ. Ders. Mon. d. Lincei VI, 1895 tav. 3. Koepp a. a. O. S. 25.
2) Leipzig, Privatbesitz. In Cairo erworben. Unpublicirt.
3) Rom, Capitolinisches Museum. Abgeb. Arndt-Bruckmann, Griech. u. röm. Porträts nr. 186. 187. Koepp S. 20. Collignon, Gesch. d. griech. Plastik II fig. 226. Baumeister, Denkmäler d. klass. Alt. I fig. 45. Helbig, Mon. d. Lincei VI, 1895 tav. 2. Vgl. Helbig, Führer I² nr. 546.
4) Gefunden zu Menschiye (Ptolemais) in Aegypten. Abgeb. Mon. d. Linc. a. a. O. tav. 1.
5) Gefunden in Philippeville (Algier). Abgeb. Steph. Gsell, Musée de Philippeville pl. 7 nr. 3.

Wiederum lassen sich, wie bei dem vorigen Typus, eine Vorstufe und eine abgeleitete Form unterscheiden, und mit Helbig[1]), der in beiden Werken Alexanderporträts erkennen durfte, wird man auch nicht zweifeln, den Barraccokopf für die ältere Bildung zu halten. Denn er ist weniger pathetisch aufgefasst, das Gesicht ruhiger im Ausdruck und das Haar schlichter und noch symmetrisch geordnet.[2]) Die beiden, über der Stirnmitte aufstrebenden und in leichtem Schwunge sich zur Seite legenden Hauptlocken sind als charakteristisches, von der pariser Herme her wohlbekanntes Abzeichen des Alexanderbildnisses auch hier festgehalten. Sie verbieten, mit Koepp an ein reines Idealbild, an Apollon, zu denken, dem — wie Furtwängler[3]) mit Recht bemerkt hat — ein solches aufstrebendes Haar nirgends gegeben wird. Dieser eine Zug und die allgemeine Verwandtschaft mit dem realistischen pariser Porträt in der Vorder- und Seitenansicht genügen meines Erachtens, um der auch von Furtwängler gebilligten Deutung Helbigs eine gewisse Wahrscheinlichkeit zu geben. Es ist ein Idealbildniss Alexanders, in welchem die charaktervollen Unschönheiten der Wirklichkeit fast ganz unterdrückt sind, dafür eine Annäherung an das Schönheitsideal der Zeit und Stilrichtung des Künstlers gesucht ist.

Diese letzte genauer zu bestimmen, hat bei der Geringwerthigkeit der Copie als solcher seine besondere Schwierigkeit. Jedenfalls ist der Stil verschieden von dem des attisch-alexandrinischen Kopfes B 1 der Sammlung Sieglin, steht diesem aber doch weit näher als lysippischen Typen. In der Mundbildung,

1) Sopra un busto colossale d' Alessandro magno trovato a Ptolemais, in den Monumenti antichi pubbl. d. R. Accad. dei Lincei VI, 1895 p. 12.

2) Helbig glaubt in der Gesichtsbildung auch etwas von der Asymmetrie, die im pariser Hermenkopf — offenbar in unmittelbarem Anschluss an die Wirklichkeit — so energisch durchgeführt ist, zu erkennen, welche der Künstler beibehalten habe, um dem Kopf den individuellen Charakter eines Porträts zu wahren. Ich kann von solcher Ungleichmässigkeit der Gesichtshälften in den Abbildungen nichts erkennen.

3) Berl. philol. Wochenschrift 1896 Sp. 1517.

dem etwas conventionellen Aufschwung der Mundwinkel, und in der ovalen Rundung des Untergesichts erinnert der Barraccokopf an Köpfe attischer Grabreliefs, z. B. an den Kopf der Aristonautesstele und an den des Jünglings einer Stele vom Ilissos[1]), obgleich hier die Behandlung der Augen eine wesentlich andere zu sein scheint. In dem Bereiche attischer Kunst hat auch Helbig den Urheber des Barraccokopfes gesucht und vermuthungsweise an Leochares gedacht, der für das Philippeion in Olympia eine Goldelfenbeinstatue Alexanders schuf.[2]) Es steht dieser Annahme nicht im Wege, dass das Werk des Leochares von Koepp und Furtwängler in der münchener Statue aus Palazzo Rondanini wiedererkannt worden ist, denn Koepps Hypothese ist durch Arndt und Hauser beseitigt worden.[3]) Aber Helbigs Vermuthung lässt sich einstweilen in keiner Weise begründen. Weder den Ganymedkopf der vatikanischen Gruppe, noch den Kopf des von Winter mit Furtwänglers Zustimmung auf Leochares bezogenen belvederischen Apoll vermag ich zu dem Kopf der Sammlung Barracco in eine nähere Parallele zu bringen. In der Art, wie in jenen Werken das Haar behandelt ist, glaube ich eher einen Unterschied zu empfinden.

Als Variante des Barraccokopfes möchte ich den erst in jüngster Zeit bekannt gewordenen leipziger Kopf C 2[4]) bezeichnen. Die Gesammtanlage des Gesichtes zeigt namentlich in dem vollen Oval des Wangenumrisses und in der Form der Stirn mit jenem grosse Verwandtschaft. Auf Alexander weist das typische, über der Stirnmitte auseinanderfallende Lockenpaar, das sämmtlichen bisher behandelten Alexanderköpfen eigenthümlich ist. Hals und Kopf haben dieselbe Wendung zur rechten Schulter. Abweichend ist nur, dass das leipziger Köpfchen etwas jugendlicher, etwa als μελλέφηβος aufgefasst ist, dass die weichere, im unteren Augenlid verschwimmende Modellirung der Augen alexandrinischer Art entspricht und dass das Haupthaar um die Stirn in kürzeren, zweireihig übereinander liegenden Locken streng symmetrisch geordnet ist.

Auf der Grundlage des im Barraccokopfe erhaltenen, wahrscheinlich noch in der Alexanderepoche entstandenen Werkes schuf dann — dies ist Helbigs Meinung — ein jüngerer Meister um die Wende des vierten zum dritten Jahrhundert den in zwei überlebensgrossen Repliken C 3 und C 4 und einer kleineren, geringeren Nachbildung C 5 auf uns gekommenen Kopf, der

1) Die Aristonautesstele bei Kavvadias nr. 738. Collignon, Gesch. d. griech. Plastik II fig. 196. Wolters (Athen. Mitth. XVIII, 1893 p. 6) dachte für diese Stele vermuthungsweise an Skopas. — Die Stele vom Ilissos: Kavvadias nr. 869. Revue archéol. 1875 pl. 14. Collignon a. a. O. fig. 196ª.

2) Paus. V, 20, 9.

3) Hauser bei Arndt, Griech. u. röm. Portr. zu nr. 186, 187. Nicht leugnen will ich, dass das alexandrinische, oben unter Typus B 3 angeführte Köpfchen, dessen verallgemeinerte Formen eine genauere Bestimmung erschweren, auch zu dem Barraccokopf in Bezug stehen könnte.

4) Der leipziger Kopf C 2 hat eine Gesammthöhe von 0,15 m. Gesichtslänge 0,09. Griech. Marm. Im Haar eine breite, flachrundliche Binde. Auf dem Scheitel ein Loch von 10 mm Durchmesser und 15 mm Tiefe. Der Kopf gehörte zu einer Statuette und ist von sorgfältiger originaler Arbeit. Die Nase fehlt. Lippen und Kinn etwas bestossen. Der Hinterkopf ist völlig ausgearbeitet.

sicherlich nicht als Büste[1]), sondern wie der Barraccokopf für ein statuarisches Werk erfunden wurde. Von den beiden grösseren Wiederholungen[2]) erklärt Helbig die in Aegypten gefundene als die bessere Arbeit und vermuthet, dass ihr Vorbild etwa für das Alexanderheiligthum der Ptolemaeerresidenz bestimmt gewesen sein könne. Die Uebereinstimmung beider Repliken ist eine fast vollständige[3]), nur mit dem Unterschied, dass die capitolinische Copie in der das Haar umgebenden Binde einen aus Metall gebildeten Strahlenkranz trug und an den Wangen den Ansatz eines Backenbartes erkennen lässt, während das ägyptische Exemplar sowohl jenes Attributes, wie des Bartes entbehrt. Es lässt sich nicht sicher ausmachen, welche Darstellungsweise die ursprüngliche war, denn es konnte ebensogut eine reichere Vorlage vom Kopisten vereinfacht, wie umgekehrt eine einfachere durch Zuthaten bereichert worden sein. Vielleicht ist aber die erstere Voraussetzung die natürlichere, die capitolinische Replik also als die getreuere Wiederholung anzusehen. Darnach war im Original ein Idealbildniss des in der Gestalt des Helios vergöttlichten Alexander dargestellt. Denn noch immer ist — wenigstens für mein Empfinden, welches ich mit Helbig, Furtwängler, Collignon u. a.[4]) theile — der Porträtcharakter deutlich genug gewahrt, und zwar nicht nur in dem Anflug eines Backenbartes, den auch das pompejanische Mosaikbild[5]) zeigt, sondern auch in der Aehnlichkeit des Gesichtes und besonders des Profiles mit dem authentischen Hermenporträt. Nur in einem wesentlichen Zuge durchbrach der Künstler die überlieferten Alexandertypen, indem er das bis dahin beständig festgehaltene und ohne Zweifel der Wirklichkeit entlehnte Motiv der zeusartig aufstrebenden Stirnlocken verwarf und durch ein wirr durcheinander geworfenes Haar ersetzte. Dieses willkürliche Unterdrücken eines der wichtigsten Kennzeichen scheint mir zu beweisen, dass der capitolinische Typus erst nach dem Tode Alexanders, als die Persönlichkeit des grossen Königs der Erinnerung nicht mehr gegenwärtig war, entstanden ist.[6]) Derselben Zeitabschätzung folgend hat Helbig

---

1) Helbig sucht nachzuweisen, dass der Kopf von Ptolemais eine Büste sei. Furtwängler (Berl. phil. Wochenschr. 1896 Sp. 1517) bestreitet, dass es eine derartige, sich auf Kopf und Hals beschränkende Büstenform gegeben habe, ja dass überhaupt vorrömische Büsten überliefert seien.

2) In der philippeviller Nachbildung des capitolinischen Typus ist die Disposition der Locken in den Hauptzügen unverändert, Stirn- und Augenpartie, auch die Mundbildung zeigen die grösste Uebereinstimmung. Die ausgehöhlten Augen geben dem Gesicht jetzt einen fremden Ausdruck. Das Oval der Wangen ist etwas spitzer als im capitolinischen Kopfe. Höhe 0,25 m.

3) Vgl. die Zusammenstellung der Maasse beider Köpfe bei Helbig Mon. dei Lincei a. a. O. S. 9 Anm. 2.

4) Die individuellen, auf ein Porträt hinweisenden Züge (unter denen der keimende Backenbart am meisten auffällt) übersah auch Arndt (a. a. O.) nicht, während Wolters (Bausteine nr. 1416) und Koepp sie bestreiten und den Kopf lediglich als Helios deuten. Jetzt kommt der im Text vertretenen Auffassung noch die Typenverwandtschaft des capitolinischen mit dem Barraccokopf zu Hülfe.

5) Abgeb. bei Koepp a. a. O. S. 14.

6) Furtwängler (Berl. philol. Wochenschr. 1896 Sp. 1517) ist geneigt, den capitolinischen Typus auf Lysipps Alexander mit dem Speer zurückzuführen, was ich — von anderen Gründen abgesehen — eben des reiferen Stilcharakters wegen nicht für möglich halte.

vermuthet, der Kopf möchte von Chaereas, dessen Alexanderstatue Plinius[1]) erwähnt, oder vielmehr von Chares, wie der Name des Künstlers in der geläufigeren Form laute, etwa zu der Zeit geschaffen worden sein, als ihm seine rhodischen Landsleute den Auftrag gaben, den berühmten Helioscoloss auszuführen. Das geschah in den ersten Jahrzehnten des 3. Jahrh., und dieser Zeit wird man den Helios-Alexander des Capitols um so eher zuschreiben wollen, als er seinem elegisch gestimmten Ausdruck nach der hellenistischen sculpture d'expression nahe steht, deren Charakteristik aus Collignons Geschichte der griechischen Plastik bekannt ist.

Noch eine Bemerkung fordert der Versuch von J. Six[2]), den capitolinischen Typus Alexander ganz abzusprechen und ihn als Bildniss des pontischen Königs Mithradates Eupator zu erweisen. Er geht von der irrigen Voraussetzung aus, dass die „wallenden Locken und die Kopfhaltung dieses Werkes wohl am meisten dazu beigetragen hätten, den Glauben an ein Alexanderporträt aufrecht zu erhalten", während doch die Beziehungen zu der Herme und zu dem Barraccokopf die von ihm bestrittene Erklärung sicherten. Um seine neue Deutung zu rechtfertigen, zieht er von den keineswegs einheitlichen Münzbildern des Mithradates vor allem einen pergamenischen Goldstater vom Jahre 85 aus dem Haag[3]) zur Vergleichung heran. Nach Theodor Reinachs Classifikation[4]) gehört dieses Bild unter die idealisirten, deshalb auch völlig bartlosen Porträts des Königs. Trotzdem fällt der unschöne Mund, die hartgezeichnete starre, wie unbewegliche Oberlippe und die geschwollene, herabhängende Unterlippe auf, die von dem beweglichen Spiel der feingeschwungenen Lippen des capitolinischen überdies bärtigen Kopfes durchaus abweichen. Erinnert man sich ausserdem noch der wahren, unveredelten Gesichtszüge dieses gewaltthätigen Herrschers, wie sie die früheren realistischen Münztypen zeigen, seines geradezu hässlichen Mundes, dessen wulstige Lippen auseinander zu klaffen scheinen, so wird man der neuen Deutung des capitolinischen Kopfes erst recht nicht beipflichten können. Unerklärlich bliebe ausserdem, wie man

1) Plin. N. H. XXXIV 75 *Chaereas Alexandrum Magnum et Philippum patrem eius fecit.* Ueber die Identificirung von Chaereas und Chares vgl. C. Robert bei Pauly-Wissowa III, 2024.

2) Röm. Mitth. X, 1895 p. 179 ff. Athen. Mitth. XXII, 1897 p. 418.

3) Abgebildet bei Imhoof-Blumer, Porträtköpfe auf antiken Münzen hellenischer und hellenistischer Völker Taf. V, 4. Vgl. auch das. Taf. V, 3 und das fast identische Exemplar, welches Winter in seinem Aufsatz über die von ihm auf denselben Mithradat bezogene Louvrebüste im Jahrb. d. arch. Inst. IX, 1894 S. 245 mitgetheilt hat.

4) Th. Reinach unterscheidet in seiner Monographie über Mithradates Eupator (deutsche Ausg. S. 274 Anm. 1) unter den Münzbildnissen drei Typen 1) ein „realistisch gehaltenes Porträt, jung und schön" aus der Jugendzeit (vor das Jahr 96, d. h. vor das 36. Lebensjahr des Mithradates fallend), 2) ein realistisches Porträt mit etwas ermüdeten Zügen aus der folgenden Zeit (aus den Jahren 96—85, dem 36.—47. Lebensjahr) und 3) ein idealisirtes, völlig bartloses Porträt mit wildbewegtem Haar, das sich auf den zu Pergamon und im Pontos geprägten Münzen der letzten Epoche (von 85—66, d. h. vom 47. bis zum 66. Lebensjahr) findet. Vgl. die Zusammenstellung der Münztypen bei Th. Reinach, Trois royaumes de l'Asie mineure pl. IX und das besonders charakteristische Bild der Silbertetradrachme vom Jahr 75 in der Sammlung Molthein: Victor v. Renner, Cat. de la Collect. d. médailles grecques de Walcher de Molthein pl. 13 nr. 1795.

dazu kam, in einer ägyptischen Provinzialstadt das Bildniss eines pontischen Königs aufzustellen.[1])

Nur soweit glaube ich die Liste der sicheren Alexanderbildnisse ausdehnen zu dürfen. Sie ist auf wenige Typen reducirt worden, deren jeder in seinem Kreise fortwirkt, in Nach- und Umbildungen ausgenutzt und allmählich verdorben wird. Die Hauptwerke — die Louvreherme, der londoner und der capitolinische Kopf — sind Schöpfungen, die ebenso sehr in der Auffassung des Porträts, wie in der Behandlung der Formen von einander abweichen, also sicher verschiedenen Meistern und Schulrichtungen angehören. Ja, es scheint, als wenn sie auch zeitlich auseinanderzurücken wären, als wenn die Herme als frühestes unter den drei Werken den noch lebenden König in seinen letzten Jahren mit den von übermässigen Anstrengungen angegriffenen Zügen in schlichter Treue wiedergäbe, aber als blosse überdies durch Corrosion entstellte Nachbildung ohne den Reiz feinster Durchbildung, welcher dem Original gewiss nicht fehlte. Etwas später, meine ich, wurde in dem londoner Kopf schon ein Phantasiebild des der unmittelbaren Erinnerung bereits entschwundenen Königs als eines jugendschönen blühenden Helden geschaffen. Der eigenthümlich „feuchte" Blick der wenig geöffneten, „schwimmenden" Augen jenes Hermenkopfes, in dem sich meinem Empfinden nach die von Plutarch geschilderte ὑγρότης τῶν ὀμμάτων ausdrückt, ist hier merkwürdig belebt, wie schwärmerisch erhoben und träumend in die Ferne verloren. Noch mehr Steigerung über die Wirklichkeit hinaus, Vertiefung des Seelenlebens und Erhöhung der geistigen Bedeutung ist dem capitolinischen Kopf gegeben. Eine mächtige, wenn auch verhaltene Leidenschaft arbeitet in ihm, zuckt in der erhobenen Oberlippe und in den gefurchten Mundwinkeln, äussert sich in dem Gewirr der züngelnden Locken und in dem Blick der weit geöffneten, strahlenden Augen. Es ist nicht die historische Persönlichkeit des Königs, auch nicht die sagenumwobene Gestalt des in der Jugendkraft verstorbenen Helden, sondern die Sonnennatur des vergöttlichten Alexander-Helios, die ein grosser Künstler mit dem leidenschaftlichen Temperament einer jüngeren Epoche so machtvoll zum Ausdruck gebracht hat.

So glaube ich in den genannten Köpfen drei Stufen der Charakteristik, die naturalistische, die einfach idealisirende und die pathetisch steigernde Auffassung, zu erkennen, und ich vermuthe, dass dem entsprechend auch die Charakteristik der ganzen Persönlichkeit, die Auffassung des Standbildes eine verschiedene war. Das führt aber auf die Frage, welche statuarischen Motive für das Alexanderporträt nachweisbar sind, und diese Aufgabe möge einer besonderen Untersuchung an anderer Stelle vorbehalten bleiben.

1) Ebenso urtheilt Carl Robert bei Pauly-Wissowa III, 2024.



RELIEF IM CASINO BORGHESE.

EIN VERSCHOLLENER ALEXANDRINER.

Von FRIEDRICH SPIRO.

Wer der lernenden Mitwelt so viel von Alexandreia und der hellenistischen Kunst erzählt hat, der mufs es sich an seinem Ehrentage auch gefallen lassen, auf einen Augenblick aus den seligen Gefilden der Schönheit in die steinige Wüste der minder beliebten, wenn auch nicht minder berühmten alexandrinischen Gelehrsamkeit versetzt zu werden. Entschuldigt mag diese Zumutung werden mit dem Wachrufen lieber Jugendeindrücke, mit der Erinnerung an jene Stunden, da dem Jünglinge zum ersten Male der Dichter nahe trat oder nahe treten sollte, der dem Mann ernsthaft wie kein zweiter des altitalischen Landes durchs Leben folgt und ihm um so wertvoller wird, je inniger er mit dem latinischen Boden verwächst. Wir alle haben ja gelernt, dafs Horaz die erste Ode seines ersten Buches im asklepiadeïschen Metrum verfafst hat, die zweite im sapphischen, die neunte im alcaeischen — und so wurden uns allmählich noch manche griechische Dichternamen vertraut, nur weil nach ihnen die Verse oder Strophen benannt waren, in denen der *numerosus Horatius* für alle Zeiten lateinische Muster geschaffen hatte. Da erschienen Alkman und Archilochos, Glykon und Pherekrates; schritten die Studien von Horaz zu Catull vor, so traten der legendarische Hipponax und der rätselhafte Phalaikos hinzu; je weiter man sich umsah, desto gröfser erschien die Anzahl der Poeten, die mit ihrem Namen herhalten mufsten, um einer eigentümlich bestimmten Terminologie der Versmafse als Fundament zu dienen.

Woher uns diese Terminologie gekommen, das war nicht schwer festzustellen: sie beruhte in einigen Punkten auf dem für uns goldenen Büchlein des Compilators Hephaistion, zum weitaus gröfsten Teil aber auf den zahllosen lateinischen Lehr- und Handbüchern der Metrik, welche seit dem Entstehen italischer Wissenschaft bis tief ins Mittelalter hinein, von Varro bis herab zum *Venerabilis* Beda in immer neuer Umformung angefertigt wurden, und von denen uns einzelne, meist recht später Herkunft und niederen Charakters, vollständig oder in dürftigen Fragmenten erhalten sind. Wichtiger aber war die weitere Frage, wie denn die Terminologie, die wir von dort empfangen, dort hinein gekommen war. Auf italischem Boden war sie nicht gewachsen, das sah jeder; ihr Erfinder verfügte über eine Gelehrsamkeit, die kein Römer je besessen hat, und kannte aus eigener Lectüre so manchen hellenischen Lyriker, dessen Name niemals in Italien hatte erklingen können, weil er längst verschollen war, als die Kunde von griechischer Lyrik ins römische Reich herüber drang. Freilich ergab eine genaue Prüfung der Zeugnisse, dafs verschiedene Traditionen vorlagen, dafs sich um einen ursprünglich festen Kern im Laufe der Zeit durch Zusätze, Verstümmelungen, Mifsverständnisse, Erweiterungen und Polemiken gar manche Schicht späterer, vielfach trübender Ideen angesetzt hatte; aber bei der sorgfältigen Behandlung, die dieses Gebiet in den letzten Jahrzehnten erfahren hat, liefs sich jener Kern im wesentlichen freilegen und in seiner vollen Einheitlichkeit erkennen. Er entstand in den gediegensten Zeiten kraftvoller alexandrinischer Denkthätigkeit.

Der Erfinder unserer Terminologie arbeitete nicht mechanisch. Es lag ihm ferne, die verschiedenen Versarten einfach nebeneinander zu stellen und jeder einen berühmten Dichternamen zu verleihen: weder Homer noch irgend einer der Kykliker figuriert in seiner Liste, und ebenso sind die gewaltigen attischen Tragiker ausgeschlossen, an die man schon wegen ihrer unvergleichlichen Polymetrie zuerst denken mufste. Dagegen ist ein Mitglied der alexandrinischen Pleias berücksichtigt worden: Philiskos von Kerkyra, dessen Tragödien ihn schwerlich aufserhalb der Museumsbibliothek überlebt haben. Der Terminologe arbeitete also nach bestimmten, vielfach offenbar sachlichen, zuweilen aber vielleicht persönlichen Gesichtspunkten.

Sein Hauptgrundsatz ist leicht erkennbar: die Dichter, deren Namen er wählt, sind klassische Lyriker, attische Komiker oder Alexandriner. Die Einzelheiten seiner Motive entziehen sich natürlich unserer Kenntnis; wol konnte er das Kolon *Lydia dic per omnes* häufig bei Aristophanes, das Schema *grato Pyrrha sub antro* häufig bei Pherekrates antreffen, aber er hätte das Verhältnis auch umkehren können, und eine specielle Vorliebe des einen oder anderen Dichters für die eine oder andere Versart war nicht zu constatieren. Ähnlich lagen die Dinge bei Alkaios und Sappho, anders bei Archilochos und Hipponax, ganz anders bei den Alexandrinern. Diese hatten gar häufig — offenbar in dem bewufsten Streben, die Zahl der stichisch anwendbaren Einheiten in charakteristischer Weise zu vermehren — einzelne Verse aus den Strophen attischer oder anderer lyrischer Chorlieder

entlehnt, Verse, die sich vermöge ihres einheitlichen Klanges und formellen Abschlusses gewissermaſsen zur Verselbständigung eigneten und die, nachdem sie einmal aus dem Zusammenhange gerissen und der Musik beraubt waren, das Material für kleinere epische Dichtungen abgeben konnten. Ein paar Beispiele mögen dies Verfahren veranschaulichen. Der nach dem Dichter Archebulos von Thera benannte Vers, dessen scheinbare Mischung von Anapästen und Jamben den alten Erklärern um so gröſsere Schwierigkeiten bereitete, als diese beiden einander wildfremden Geschlechter niemals vermischt worden waren, gehört ganz einfach jener Ordnung an, welche wir Daktylo-Epitriten nennen, und zwar einer Abart, welche erst die attische Tragödie geschaffen hat; sein Schema

generi datur auctor huic vetus Archebulus

entspricht z. B. genau dem Vers aus Euripides' Alkestis (591):

δαπέδοις ὅρον ἀμφὶ μὲν ἀελίου κνεφαίαν.

Die antiken Metriker selbst verweisen nur auf ähnliche Constructionen bei den Lyrikern; übrigens können selbst unsere besten Gewährsmänner keinen authentischen Vers von Archebulos mehr beibringen, sondern müssen ihre Beispiele aus Kallimachos holen — ihre Vorlage ist also erheblich jünger als die Erfindung der Terminologie. — Nicht anders als Archebulos handelte Sotades von Maroneia, dessen Erfindung nicht nur ihm selbst, sondern auch der hellenistischen und selbst der römischen Litteratur verhängnisvoll wurde; sein Vers

εἰς οὐχ ὁσίην τρυμαλίην τὸ κέντρον ὠθεῖς

sieht genau so aus wie des Aischylos (Sieben 720):

τὰν ὠλεσίοικον θεὸν οὐ θεοῖς ὁμοίαν,

und des Phalaikos vielberufener Elfsilbler steht schon in Sophokles Aias (634):

δοῦποι καὶ πολιᾶς ἄμυγμα χαίτας.

Ein hellenistischer Dichter, dessen leidenschaftliches Temperament griechische und römische Hörer in einer Weise fascinierte, von der wir uns bei Catulls Nachbildung noch eine Idee bilden können, erfand die stichische Verwendung des Galliambos; vielleicht war es Kallimachos, jedenfalls entspricht sein Vers

Γαλλαὶ μητρὸς ὀρείης φιλόθυρσοι δρομάδες

dem des Tragikers Phrynichos (14):

τό γε μὴν ξείνια δούσαις, λόγος ὥσπερ λέγεται,

und der aufgelöste Halbvers καὶ χάλκεα κρόταλα — dem euripideïschen (Bakchen 522) τὸ Διὸς βρέφος ἔλαβες.

Gerade der letztgenannte Fall giebt uns einen wertvollen, wenn auch negativen Fingerzeig.

Der galliambische Attishymnos, von dem Hephaistion uns Verse erhalten hat, war im Altertum hoch berühmt, häufig nachgeahmt, unter Anderen von Varro, Catull, Maecenas; Hephaistion selbst nennt ihn πολυθρύλλητος; aber der Terminologe verschweigt den Namen seines Verfassers, er nennt den Vers Galliamb. Ob der Verfasser Kallimachos war oder nicht, eines mufs auffallen: Kallimachos, der allezeit berühmteste alexandrinische Dichter, fehlt in der Liste. Dies führt uns weiter: es fehlen die Namen aller derer, welche dem Kallimachos nahe standen und in alter wie neuer Zeit als Führer der hellenistischen Schule galten: Philetas, Theokritos, Aratos, um von Apollonios und Herakleitos zu schweigen. Dagegen ist ein Mann zu Ehren gekommen, gegen den der Kyrenäer ausdrücklich polemisiert hat, denn sein Λύδη καὶ παχὺ γράμμα καὶ οὐ τορὸν ist eine Polemik gegen des Asklepiades Λύδη καὶ γένος εἰμὶ καὶ οὔνομα; eine Polemik, so scharf und heftig, wie sie nur dem galligen Herzen des grossen litterarischen Glaubenseiferers entsprudeln konnte. In diesem Gegensatze gegen Kallimachos mufs also eine Absicht liegen; und dennoch darf man den unbekannten Kritiker nicht aufserhalb der alexandrinischen Sphäre, etwa in Pergamon, suchen, denn er bringt ja aufser jenem Asklepiades auch den Simmias und Archebulos, ja sogar einen Stern der ausschliefslich in Alexandreia gefeierten Tragikerpleiade zu Ehren. Der Kreis, in dem wir ihn zu suchen haben, ist also enge begrenzt, sowohl räumlich wie zeitlich; denn, wie schon bemerkt wurde, arbeitete er lange bevor die Ironie des Schicksals es fügte, dafs man für den von ihm Archebuleios getauften Vers die Beispiele aus eben den Werken des Kallimachos citierte, die er so geflissentlich totzuschweigen bemüht war. Der Gelehrte aber, der sich hierzu entschlofs, ist der älteste systematische Metriker, von dessen Thätigkeit Spuren auf uns gekommen sind; er lebte vor Varro, ja vor der Übertragung hellenistischer Wissenschaften nach Rom, also vor Sulla, der durch seinen Freigelassenen Epikados (s. Victorinus p. 209, 9 bei Keil) die Metrik nach Italien brachte, wie durch Tyrannion die systematische Grammatik.

Dennoch wären wir bei dem trostlosen Zustande der hellenistischen Litteratur auf völlige Resignation angewiesen, wenn uns nicht ein vortrefflicher Forscher, der Scholiast A zu Hephaistions Capitel vom Antispasten, im codex Saibantianus folgende Notiz erhalten hätte:

Πριάπειον δὲ ἐκλήθη, ἐπειδὴ Εὐφορίων ὁ γραμματικὸς ἐπὶ τῶν Πτολεμαίων ἐν Ἀλεξανδρείᾳ ἔγραψεν εἰς Πρίαπον τοῦτο τὸ μέτρον. καὶ ὥσπερ τὸ ἰθυφαλλικὸν ἐκλήθη ἐπιτήδειον ὂν εἰς τὸν Διόνυσον, οὕτω καὶ τὸ Πριάπειον. Ἰστέον δέ, ὅτι τούτου τοῦ Εὐφορίωνος γέγονεν ἀκροατὴς Ἀρίσταρχος ὁ γραμματικός, οὐ μόνον Ἀριστοφάνους τοῦ Βυζαντίου.

Also ein Grammatiker namens Euphorion, der zugleich Dichter war, schrieb in Alexandreia einen Hymnos auf den Priap, und von nun an hiefs das dazu verwendete Versmafs Priapeion; d. h. mit anderen Worten: der selbe Euphorion, der als Dichter den Hymnos anfertigte und dafür ein be-

stimmtes Maſs wählte, gab diesem als Grammatiker den Namen. Das Versmaſs bildete er sich nach dem oben beschriebenen Verfahren aus „logaoedischen" Gliedern wie Archebulos das seinige aus daktylo-epitritischen; den Namen wählte er nach einem sachlichen Gesichtspunkt wie den des Ithyphallikos — und, so können wir gleich hinzusetzen, des Galliambos. Diese Taufe konnte er nur in einem theoretischen Buch über Versmaſse vollziehen, welches ihm eben den Beinamen ὁ γραμματικὸς eingebracht hat; dort hat er natürlich nicht nur jene beiden, sondern auch andere Versarten benannt. Seine Bedeutung erkennen wir aus dem Citate des Scholiasten, seine Lebenszeit aus dem Einfluſs auf Aristarch. Denn nur von einem Aristarch, als dem Schüler des Aristophanes von Byzanz, kann die Rede sein.

Dagegen könnten zwei Poëten des Namens Euphorion in Frage kommen, der ältere aus Chalkis auf Euboia, der jüngere aus der ägyptischen Chersonnes. Der ältere, vielgelesene, der Liebling des Kaisers Tiberius, hatte den Ehrgeiz, Nachfolger seines Landsmannes Lykophron zu werden, aber nur als glossographischer, aufsehenerregender Dichter, keineswegs als Theoretiker oder Staatsbeamter; nirgends wird er als Grammatiker bezeichnet, keines seiner zahlreichen Fragmente weist auf die Verwendung lyrischer Maſse, und auf seinen weiten Irrfahrten gelangte er zwar für längere Zeit nach Antiocheia, aber niemals an den Ptolemäerhof, der gerade damals mit dem syrischen Nachbar auf gespanntestem Fuſse lebte. Eine weite zeitliche Kluft trennt diesen Euphorion von Aristarchos. Der andere hingegen, ein verhältnismäſsig früh vergessener Localpoët, wird als γραμματικός ausdrücklich bezeichnet, um von dem berühmteren, dem Nichtgelehrten, unterschieden zu werden; und ihn citiert Hephaistion selbst (Capitel 16) als den Verfasser von Priapeien. Er ist also identisch mit dem Euphorion, dessen Hymnos auf den Priap Strabon (382) anführt; und die Versform

οὐ βέβηλος ὦ τελέται τοῦ νέου Διονύσου

ist eine Zwillingsschwester jener

O Colonia quae cupis ponte ludere longo,

die man nach der Vorschrift römischer Grammatiker als priapeïsch bezeichnet und die im letzten der erhaltenen Priapeen ihre entsprechende Verwendung gefunden hat. Die Verse aber, die Hephaistion von diesem Euphorion citiert, sind längst als der Eingang eines Hymnos auf Ptolemaios Philopator erkannt worden: damit ist der zeitliche Anschluſs an Aristarchos gefunden.

Jede weitere Vermutung über den Autor und sein Werk wäre müſsig. Ist aber das gewonnene Resultat richtig, so gewährt es immerhin einen neuen Einblick in die alexandrinische Litteraturgeschichte und damit in die hellenistische Civilisation.



FIG. 1.

ON AN APOLLO OF THE KALAMIDIAN SCHOOL.

By EUGÉNIE STRONG NÉE SELLERS.

At the outset of this short paper I should wish to acknowledge a double debt to Dr. A. S. Murray of the British Museum. For not only is it by his invitation that I associate myself with the scholars who offer the homage of this volume to Professor Helbig; but by placing at my disposal the interesting head now published for the first time on figs 1—3 he enabled me to accept his kind offer without doubt or delay. I did so, the more readily, because, though I might have hesitated to put forward anything of my own by way of compliment to the scholar in Professor Helbig, I claim the right of old acquaintance to testify to the abundant benefit that students, and especially beginners, in Rome have long been accustomed to derive from the teacher and the friend.

The head in question was found in Rome, and was only recently acquired by the British Museum. It was at once recognised as a replica



FIG. 2.

of a head in Munich[1]) published in his *Masterpieces of Greek Sculpture*[2]) by Professor Furtwängler (p. 81, fig. 31 = German ed. p. 115, fig. 21), who places it with the later developments of the school which produced the "Apollo on the Omphalos" now so generally accepted as a copy after the Alexikakos of Kalamis.[3]) The head is accordingly exhibited in the British Museum by the side of the Choiseul-Gouffier replica of the Apollo, so that its affinities to the Kalamidian group can now be satisfactorily studied.

During the long hours I have spent of late years, in the Glyptothek of Munich, I was repeatedly attracted by the beauty of the replica preserved there, as well as by a certain unsolved problem which it seemed continually to suggest. As happens so often in the case of copies after lost originals, the problem arose from the immeasurable inferiority of the technical execution to the artistic conception — from the lack of harmony so to speak, between the artistic thought and its expression. The head is superbly composed in space, being constructed on that system of broad, sharply defined planes which give Greek sculpture of the fifth century its supreme distinction. For they are the secret of its „repose"; these broad quiet surfaces afford a resting place to the eye instead of stimulating it to

1) Phot. by Arndt-Bruckmann in the EINZELVERKAUF 828—829. In the text Dr. Bulle mentions a replica as belonging to Dr. Hauser which is presumably identical with the London head now published. Furtwängler in the *Masterpieces* mentions only a „kindred head" in the Palazzo Torlonia.

2) Cf. also *Meisterwerke* p. 685.

3) This plausible and brilliant attribution goes back, I believe, to Professor Conze. — Prof. C. Waldstein and his pupils alone seem still to regard the Apollo as a copy of the Euthymos of Pythagoras; see E. Gardner's *Handbook of Greek Sculpture* vol. I p. 247, and more lately A. Wherry *Greek Sculpture with Story and Song* p. 83.

wander from point to point as does the round modelling affected by later schools in their search after the illusion of life.[1])



Fig. 3.

Certain qualities, then, the Munich head possessed in common with great fifth-century sculpture. On the other hand, the student examining the technique more closely became conscious of the lifelessness of the execution, notably in the hair, the eyes and the mouth; and although the facial oval and the mere shape of the eye, together with the purely external detail of the fall of the hair had something in common with the works referred back to the Kalamidian School, it seemed that definite judgment as to authorship would have to be suspended till a finer replica were found. The head now acquired by the British Museum[2]) is so immensely superior to the one in Munich that it warrants, I think, a fresh discussion of the artistic type and of its author. So beautiful, indeed, is the head that were not the Parthenon marbles close at hand, to remind one of what Greek technique really was in the fifth century, we might be tempted to pronounce it an original. For beauty of execution, it comes very near (as we shall presently see that it does in other respects also) to the lovely female head, belonging to Mr. H. Ward.[3]) A second glance, however, betrays certain hardnesses due to the hand of the copyist. Besides, the sharply cut lids and the delicate incision outlining the mouth show that the head is after a lost bronze original. Yet the hair, as compared with that of the Munich replica is full of strength and

1) I have dwelt on this point at some length elsewhere (*Gazette des Beaux Arts* 1897, p. 136) and tried to explain how the different construction attempted by sculptors at different periods, arose out of their various conception of the necessities imposed by the materials of sculpture.

2) The head is in excellent preservation: the marble of a beautiful yellowish tone. Only the nose and a narrow fissure running down the right cheek are restored. The only parts broken are the left eyebrow and the surface of the chin, also a few locks on either side of the head.

3) *Journal of Hell. Studies* XIV, 1894, pl. 5.

vitality: what in the one was merely agreable shape is now realized as living form, and what was only pleasing pattern has been vitalized by movement. Equally striking is the superiority of the London over the Munich head when we come to study the facial features: the lids vaguely drawn and lifeless in the latter, have, in the London copy, full vigorous outlines; the same superiority may be observed in the mouth, and in the warm strong modelling of brow and cheek and throat.

If we now turn to enquire into the probable authorship, we shall find the answer by looking up at the Choiseul-Gouffier statue.[1]) Certainly the original creation must have been from the same hand as the Apollo on the Omphalos. At this point I venture to differ somewhat from Professor Furtwängler. Misled, as I think he was, by the comparative weakness of the Munich copy he — while correctly attributing the head to the Kalamidian School — yet placed it, I believe at too late a period of this school's development. He inclines to date the head somewhat later than even the group of statues which he conjecturally attributes to Praxias, pupil of Kalamis. The London copy shows that this is too late. The profile is treated with all the severity of the early masters of the fifth century; the beautiful lids are no more free from archaic touches than are those in the better copies of the Apollo on the Omphalos.[2]) As a fact, the whole region of the eye is singularly alike both in this Apollo and in our new head: e. g. in the treatment of the lachrymal glands and the outer corner of the eye, while the shape of the eyebrows may be pronounced identical. Again the artistic conception of the movement of hair corresponds in both cases; we have the same long strands of hair parting over the forehead, with ends occasionally twisting back into ringlets.

Here it may be worth while trying to group a little more accurately than has been done hitherto the works of the Kalamidian school. Those which may be attributed to Kalamis himself, on which come at any rate, very near to him, fall into three groups as follows:

A. Early
1) The Charioteer in the Conservatori (Helbig *Guide* 567.)
2) The head of a youth in the collection at Catajo (now in Vienna), phot. E. V. 50. 52.
3) Youth from the Athenian Olympieion (E.V. 627. 628; *Arch. Jahrb.* VIII. 1893, pl. 4.)
4) The head so-called of "Aspasia" (Paris, Giraudon 1219, Berlin *Cat* 605.)
5) The head, probably Aphrodite, belonging to Mr. H. Ward (*Jour. Hell. Stud.* XIV. 1894 pl. 5).
6) The reliefs of the Ludovisi throne (Helbig 892).

1) Two replicas of the head of the Apollo — one excellent and severe in style, the other free and inferior — are exhibited in the same recess.

2) E. g. the Athenian (E. V 625—626) and the London copies; cf. also the copy in the Capitol E. V. 452—454 (Helbig 510).

B. Transitional
- 7) The Hestia Giustiniani; and closely connected with her
- 8) The „Penelope“ in Berlin (cat. 603) which also offers marked affinities to the Ward head.
- 9) The girl runner in the Vatican (Helbig 378).
- 10) The „Aphrodite“ (the „Esquiline Venus“) in the Pal. Conservatori (Helbig 566).

C. Fully Developed Manner
- 11) The Apollo, so-called „on the Omphalos“.
- 12) The head now under discussion.[1]

I should place the head misnamed „Lysias“ in the Villa Albani (no. 62) late in the group.[2] It may be by a follower of Kalamis and seems to afford the link between the more strictly Kalamidian group and the group conjecturally associated by Furtwängler with the name of Praxias, comprising the Athena Albani (*Masterpieces*, fig. 29 = *Meisterwerke* fig. 19), the horned head in the Braccio Nuovo of the Vatican (Helbig 9) and a youthful male head in the Capitol (E.V.442). The latter is most unsatisfactory and puzzling; it is known so far only from this one copy at Rome, and often as I have studied it, I cannot help suspecting that as in the case of the Munich head, a nobler and probably severer type is concealed behind it, which some fortunate discovery may yet reveal. The Monteverde statue (E.V. 135. 136) placed by Furtwängler in this group, belongs to an altogether later epoch. I should place it with the „heroic figure“ in the British Museum (*Masterpieces* fig. 126 = *Meisterwerke* fig. 93) as a close precursor of the Skopasian school, in the normal line of its development from the Kalamidian.

One word, in conclusion, as to the possible interpretation of our head. On its pedestal at the British Museum we read, I do not know precisely on what theory, the name Iacchos queried (?). The suggestion thus thrown out, seems valid only in so far that the head is certainly that of a divinity. But that effect of intellect and gravity produced mainly by the breadth of the cranium resting upon the whole arch of the eye is characteristic not of a lesser divinity but of one of the greater gods.[3] The name of Apollo readily suggests itself and the head, as a fact, easily fits into the superb series of early fifth century Apolline types[4] that numbers two grand originals: the Apollo from the Western pediment at Olympia, and the great bronze head at Chatsworth[5] and among copies: the famous Apollo from Pompei in Naples, the Lenormant head (Brit. Mus.) the Kalamidian Apollo on the Omphalos just discussed, the Pheidian Apollo in the *Terme* at Rome, and the two Apollos

1) One might add to the list the torso of Asklepios published by Furtwängler *coll. Somzée* pl. X; but till the type of head is recovered, definite judgment as to the authorship must but reserved.

2) This head does not appear to me so closely related to the Charioteer and the head from Catajo as Arndt makes out in his text to *E. V.* 50. For a number of the works mentioned in the above list see *Meisterwerke* p. 685.

3) Note the resemblance, for instance, to the superb head of Athena in Bologna (the „Lemnia“).

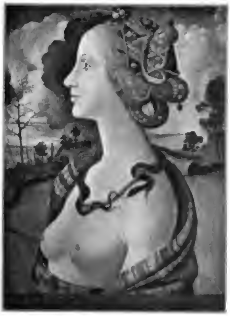
4) Cf. the excellent remarks of Furtwängler *Masterpieces* p. 411.

5) Furtwängler *Intermezzi* pl. I—IV.

at Kassel and in the Louvre connected by Professor Furtwängler with the name of Myron.

Kalamis, we know from literary tradition, made more than one statue of Apollo. Besides the more famous Alexikakos we hear also of the colossal statue of the god made for Apollonia in Pontos, which was transported by Lucullus to Rome, where it was placed in the Capitol.[1] According to Pliny, a third Apollo by Kalamis was in the gardens of Servilius (*Nat. Hist.* XXXVI. 36). The original of our head, copied as it is from the bronze, may well have belonged to a temple statue. The body we must imagine as in harmony with the beautiful head, posed and constructed doubtless on the lines known to us from the copies of the Alexikakos.

1) Strabo VII, 319 = Overbeck, *Schriftquellen* 509.





SIMONETTA

ALS KLEOPATRA VON PIERO DI COSIMO IN CHANTILLY.

ALS HORE IN BOTTICELLI'S SOG. GEBURT DER VENUS IN DEN UFFIZIEN.

VILLA LANTE.

EIN AUSBLICK IN DIE KUNST DER RENAISSANCE.

Von JOSEF STRZYGOWSKI.

Lodano tutti gli orti la dolce di lei signoria;
e le fontane, in via, parlan de' tempi morti.
G. d' Annunzio, *Elegie Romane: Villa d' Este.*

Die Glücklichen, die heute Villa Lante bewohnen, werden sich schwerlich allezeit bewufst sein, welches durch Natur, Kunst und Geschichte bevorzugte Heim sie ihr eigen nennen. Aber den Fremden, der jährlich oder gar nur alle paar Jahre einmal die Passeggiata Margherita und die Villa betritt, nimmt der Zauber des Ortes derart gefangen, dafs er nachwirkend sich im Kreise seiner Erfahrungen Bahn bricht und der Angelpunkt neuer Ideenverbindungen wird.

Wenn ich da oben im Grün von Villa Lante stehe, dann versinkt mir das Rom, das zu allen Zeiten die Augen der Welt auf sich zog, das Rom unvergänglicher Denkmäler der römischen Kaiser und Päpste, und mein inneres Auge umfafst im Gegensatz zu diesem monumentalen Rom, das schon Cimabue in seiner Stadtansicht sehen läfst, nur das zu einem einheitlichen Bilde, was in Villa Lante und der wunderbaren Fernsicht unmittelbar verkörpert ist, die

Natur und die Orte, durch welche die Kunst sich die Natur dienstbar zu machen suchte. Der Janiculus und Monte Mario, die sieben Hügel der Stadt selbst, dazu Frascati und Tivoli, sie schliefsen sich zusammen zu einem paradiesischen Kreise von Villen, in dem Waldesschatten und Wasserrauschen, Baumriesen und Fernblicke, Böcklinstimmung und einsame Sehnsucht sich zu einem Akkord vereinigen, der auch den trockensten Fachmann bezwingt und zu einer Antwort darüber herausfordert, was für ein Wesen diese Schöpfungen der Renaissance- und Barockzeit wol eigentlich darstellen.

Ich würde meinen subjektiven Eindruck von der „Villa" kurz etwa so zusammenfassen: sie umfängt den Besucher mit einer Stille, deren Flüstern die Vergangenheit mit dem Herzen fafsbar und persönlich vertraut macht. Es war mir oft, als wandelte ich mit den einstigen Besitzern durch diese Laubgänge, am sprudelnden Fall und den weiträumigen Fernsichten vorüber, und was wir sprachen und empfanden, war nichts Fremdartiges, das Zeit und Kultur zu ändern vermögen, sondern betraf Dinge einfachster, ungeschminkter Menschlichkeit, die sich in alle Ewigkeit gleich bleiben.

Es will mir scheinen, dafs es einen Boden giebt, auf dem dieser subjektive Eindruck sich als objektiv begründet erweisen läfst. Es liegt mir fern, dafür die Berichte von Schriftstellern wie Alberti, Villani u. A. heranzuziehen, Ariosts Poesie ins Spiel zu führen oder nachzuweisen, dafs auch Goethe in seinem Tasso diesen Eindruck widerspiegelt, wenn er das Lustschlofs „Belriguardo" als Hintergrund für seine Dichtung nimmt. Von meinem eng begrenzten Fachstandpunkt allein aus glaube ich zeigen zu können, dafs das, was die künstlich gefafste Natur der Villa zu uns spricht, seinen Widerhall findet in den Gemäldecyklen, welche die Villa im engeren Sinne, das zu ihr gehörige Landhaus, schmücken oder einst schmückten. Die Gemälde der Farnesina und der sogenannten Villa Raphaels, diejenigen unserer Villa Lante, dazu die von Botticelli für Villen bei Florenz geschaffenen Gemälde geben Fingerzeige, deren Verfolgung einen ganz einzigartigen Ausblick in die Kunst der Renaissance eröffnet und der kunstgeschichtlichen Forschung noch reiche Anregung bringen dürfte.

Als Poussin 1624 nach Rom kam, waren alle Kreise voll von der 1606 entdeckten Aldobrandinischen Hochzeit. Im Grunde genommen war damit nur die antike Originalform für das Motiv des Brautlagers wieder gefunden, das im Gemäldecyklus der Renaissancevilla seit etwa einem Jahrhundert heimisch erscheint. Sodoma zuerst, soviel wir bis jetzt sehen, hat die Schilderung eines Gemäldes des Aëtion, die Hochzeit Alexanders mit Roxane darstellend, wie sie Lukian überliefert, aufgegriffen und im Schlafzimmer der Villa Farnesina zur Darstellung gebracht. Man kann nicht daran zweifeln, dafs er dabei in erster Linie an den Mythus selbst dachte; die Gegenüberstellung der Familie des Darius, die doch gewifs zu dem Raume, den die Gemälde zu schmücken bestimmt waren, in keinem Bezuge steht, beweist das zur Genüge. Man kann nicht einmal annehmen, dafs Sodoma den beiden Hauptfiguren, der Braut und Alexander, die Züge derjenigen gab, für die das Zimmer bestimmt war, denn

beide Köpfe zeigen Idealtypen, die auf Leonardo zurückgehen und durch Sodomas Weichheit sentimental umgebildet sind. Wir haben es also hier wol mit einer vorwiegend gegenständlichen Auffassung zu thun, d. h. das Bild will thatsächlich in erster Linie die Hochzeit des Alexander und der Roxane bedeuten.

Raphael hatte denselben Gegenstand in einer Zeichnung behandelt, die um die Mitte des 16. Jahrhunderts allgemein bekannt war.[1]) Das kleine Fresco der Villa Borghese, von der Decke der sog. Villa Raphaels stammend, geht darauf zurück. Der Kreis, in dem es hier auftritt, ist ein ganz anderer als bei Sodoma. Es hat zum Gegenstück ein ebenfalls dem Lukian entlehntes Bild, das sog. Götterschiefsen, *il bersaglio de' dei*, eine Versinnlichung dafür, dafs die Menschen wie Bogenschützen mit ihren Pfeilen auf das Gemüt schiefsen[2]), und gliedert sich mit diesem zusammen um ein Hauptbild, die sog. Hochzeit des Vertumnus und der Pomona. In dem Nebeneinander dieser drei Darstellungen tritt ihre gegenständliche Bedeutung zurück gegen den allgemeinen Gedanken der Darstellung des Liebeslebens. Die Gemälde Raphaels im Gartengeschofs der Villa Farnesina bewegen sich in denselben Bahnen. Die Macht der Liebe zu schildern gab ihm nach Polizians Vorgang die Darstellung Galateias und Polyphems ein[3]), und ein Liebeshymnos ohne Gleichen ist der Schmuck der Gartenloggia. Nicht um die Darstellung der Leiden und Prüfungen, die Amor und Psyche durchzumachen hatten, handelt es sich dort, sondern um den Triumph ihrer Liebe. Die Art, wie Raphael das Märchen des Apulejus benutzte, spricht klar für diese Absicht.[4]) Villa Madama schlägt in ihrem Bilderschmuck dieselbe Richtung ein, Giulio Romano überträgt den Fabelkreis nach Mantua, von dort setzt er nach Frankreich über, die Gemälde Natoires im Hôtel Soubise aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts behandeln die Psychefabel in voller Breite. Nach Vasari hatte Giulio Romano im Badezimmer der Villa Lante Bilder von Venus und Amor, Apoll und Hyakinthos geschaffen, verwandt wahrscheinlich dem Bilderkreise, mit dem Raphael das Badezimmer des Kardinals Bibiena schmücken liefs. Auch der Profancyklus der zerstörten Villa Magliana zeigte verwandte Gegenstände.

Alle diese römischen Beispiele des Bilderkreises der Renaissancevilla versetzen zwar in dieselbe Atmosphäre, bieten aber nichts unmittelbar Greifbares für die Persönlichkeit, von der diese ausströmt. Wir müssen nach dem Brennpunkt der Kultur des Quattrocento, nach Florenz gehen, um über den sinnbethörenden Reiz einer bereits typisch gewordenen Art des Villenschmuckes hinaus auf die zarten Triebe zu kommen, die deutlich noch den Zusammenhang des Individuums mit dieser Gattung erkennen lassen.

---

1) Richard Förster im Jahrbuch d. kgl. preufs. Kunstsammlungen 1894 S. 10f. d. S. A.

2) Burckhardt, Cicerone 5. A. 690.

3) Sauer, Der Torso vom Belvedere 62 f.

4) Springer, Raffael und Michelangelo, 2. A. II, 162.

Es ist etwas Eigenes um die vielgeschmähte Einseitigkeit. Wenn ich, das Herz voll von den Dingen, die eben besprochen wurden, nach Florenz komme, die verwahrlosten Villen und die Museen, in deren magazinmäfsiger Einrichtung der Geschmack verwahrlost, durchirre, so finde ich nichts, was unmittelbar auf meine Frage antwortete. Erst in der Heimat mufs die schöne Insel entdeckt werden, nach der man in dem heutigen Florenz vergebens sucht, erst dort wächst all das, was heute wohl gegliedert und in sein Fach geordnet auseinanderliegt, zusammen zu einer herrlichen Blüte von berauschendem Duft: der Romantik der Renaissance.

Es giebt eine Romantik der Renaissance gerade so gut, wie es eine am Beginne unseres Jahrhunderts gegeben hat, die, von Wackenroder und Tieck ausgehend, in den Brüdern von S. Isidoro zu Rom ihre Verkünder auf dem Gebiete der bildenden Kunst fand. Die Romantik des Quattrocento knüpft an die grofse litterarische Bewegung, welche sich für uns in Lorenzo de' Medici und Polizian krystallisiert; sie verkörpert sich in Botticelli, der wie unsere Romantiker aus dem einen Extrem, der litterarischen Schwärmerei, in das andere, den religiösen Mysticismus, in den ihn Savonarola mitreifst, verfällt, und hat ihren eigentlichen Sitz in der Landvilla, wo der politische Mensch ganz weicht dem feinsinnigen Mäcen, der sein Liebesleben mit dem Adel der Künste zu durchsetzen und so zu verewigen weifs.

Darüber giebt kein geringerer als Botticelli selbst die Beweise in unsere Hand durch die 1873 von Dr. Lemmi in seiner Villa am Abhange von Fiesole entdeckten Fresken, welche den Empfang der Giovanna und ihres Gatten, des Lorenzo Tornabuoni, in ihrer Villa darstellen.[1]) Sie bilden trotz ihres verblichenen Zustandes heute den Stolz des Louvre, sind aber dort leider auch wieder in einer grofsen Architektur, statt in einer bescheidenen, von Grün durchsetzten Umgebung aufgestellt. Man hat nicht darauf geachtet, dafs der Empfang im Freien vor sich geht. Lorenzo tritt vor einem Hain auf und wird durch die Dialektik vor den Thron der Philosophie geführt, die inmitten der übrigen sechs freien Künste residiert. Giovanna empfängt eine Gestalt, die von den Grazien herbeigeführt wird und sich durch wunderbar zögernde Scheu in ähnlicher Weise etwa auszeichnet, wie Maria in Raphaels Sposalizio.[2])

Diese Fresken dürften etwa 1486 aus Anlafs der Vermählung Lorenzos mit Giovanna entstanden sein. In dem starken Hervorkehren der Persönlichkeit im Rahmen einer allegorischen Darstellung liegt ein Fingerzeig für den ursprünglichen Charakter der Villenbilder überhaupt und für jene beiden vielumstrittenen Gemälde des Botticelli im besonderen, die man sich nach dem Vorgange Vasaris gewöhnt hat, den „Frühling“ und die „Geburt der

1) Abbildungen in der Gazette des beaux arts 1882, 482 ff. und bei Steinmann im Knackfufs-Botticelli 77 ff.

2) Man hat die Gestalt auf Venus gedeutet. Steinmann sieht in den vier Frauen die Cardinaltugenden. Sie werden jedenfalls bestimmter zu fassen sein als z. B. die vier kreuztragenden Frauen in Klingers Christus im Olymp.

Venus“ zu nennen. Es sind diese herrlichsten Gebilde einer phantasievoll schaffenden Romantik, für welche wir in erster Linie die Rettung aus den Florentiner Bildermagazinen und die Einordnung in ein stimmungsvolles Ganze von Natur, Kunst und intimer Abgeschlossenheit fordern. Neben ihnen müfsten in guten Kopien zunächst die Tornabuoni-Fresken hängen.

Es ist dokumentarisch nicht zu erweisen, dafs die Geburt der Venus und die Primavera sich ursprünglich in einer Villa befanden. Wenn Vasari sie auch in Castello, der Villa des Duca Cosimo, erwähnt, so können sie doch keinesfalls für dieselbe geschaffen sein. Ob sie aus einer der benachbarten Villen, etwa Careggi, wie man vorgeschlagen hat, oder aus der Stadt hierhergebracht worden sind, wissen wir nicht. Ich meine aber, dafs man nach dem, was eben über den eigenartigen Charakter von Villengemälden der Renaissancezeit gesagt worden ist, nicht an ihrer Zugehörigkeit zu diesem Kreise zweifeln kann. Ja sie sind der Schlüssel zu dem Innersten der Villenkunst und des in ihr waltenden Geistes der Villa überhaupt. Erst durch das richtige Erfassen dieser beiden Schöpfungen gewinnen wir Einblick in die ursprünglich treibenden Kräfte dieser Kunstgattung, und damit auch in die Wurzeln einer Bewegung, die im Laufe der Jahrhunderte ins Ungemessene wucherte.

Stellt denn das eine der beiden Bilder wirklich die Geburt der Venus dar? So viel ich weifs, ist daran nie gezweifelt worden; ja man hat sogar Nachdruck darauf gelegt, dafs Botticelli mit dem Bilde nichts anderes als eben einem schon bei den Alten geheiligten Gegenstande gerecht werden und den Vorstellungen von der neubelebten „Antike“ in künstlerischer Gestaltung Seele und Körper geben wollte.[1]) Es würde das also etwa der Standpunkt sein, den Sodoma in der Hochzeit des Alexander und der Roxane einnahm. An Stelle Lukians wäre eine Stelle der Giostra Polizians, die ihrerseits wieder in einem homerischen Hymnus fufst, getreten, und wir hätten eine Art Illustration in antikem Stil vor uns, deren Reiz in der durch Botticellis Eigenart gesteigerten Schönheit des Gegenstandes ruhen würde.

Dem ist nun nicht so. Botticelli weicht vom homerischen Hymnus sowol, wie von Polizian darin wesentlich ab, dafs er statt mehrerer die Venus am Ufer empfangenden Horen eine einzige setzt. Das mufs um so mehr auffallen, als er sich sonst ziemlich genau an seine Quelle hält. Warum also gerade an einer Stelle die auffallende Änderung? Leiten ihn dabei künstlerische Erwägungen? Würde durch mehr Frauengestalten zu viel Nachdruck auf die rechte Seite gelegt? Nein, im Gegenteil. Das Blasen des Zephyrs und das Treiben der Venus nach rechts drängt vielmehr zu einer Komposition, deren Schwergewicht auf der rechten Seite ruht. Botticelli hätte, auch wenn ihm an Venus als Mittellot gelegen war, der Gruppe rechts leicht durch eine andere Anordnung des Zephyrpaares oder Vermehrung desselben — bei

1) Am ausführlichsten hat über das Gegenständliche gehandelt Warburg, Sandro Botticelli's „Geburt der Venus und Frühling“, 1893. Vgl. neuerdings Jacobsen im Archivio storico dell' arte 1897, 330 und den Begleittext des „Museum“ zu diesem Bilde.

Polizian steht einfach der Plural *zefiri lascivi* — ein passendes Gegengewicht geben können. Die Beschränkung auf eine Gestalt hat vielmehr einen andern Grund, den wir im Inhalt des ganzen Gemäldes suchen müssen.

Nicht ich erst bringe den Kopf der schönen Gestalt am Ufer, die Botticelli als Hore gekleidet hat, in Zusammenhang mit der Beatrice-Laura von Florenz im dritten Viertel des Quattrocento, mit der schönen Simonetta Vespucci, der Geliebten Giulianos de' Medici, die beide von den Florentinern geradezu heroisiert wurden, als ein herbes Geschick sie kurz nacheinander 1476 und 1478 in blühender Jugend dem Leben entrifs. Man hat Simonetta in jedem Frauenkopfe Botticellis sehen wollen, besonders in den romantischen Idealbildnissen in Frankfurt, Berlin, im englischen Privatbesitz u. a. O. Verbürgt sind ihre Züge doch nur durch die Kleopatra des Piero di Cosimo in Chantilly mit der Unterschrift SIMONETTA IANVENSIS VESPVCCIA.[1] Man hat gegen die Glaubwürdigkeit dieses Bildnisses eingewendet, dafs Piero beim Tode der Simonetta erst 14 Jahre alt gewesen sei. Da es sich aber um ein heroisiertes Porträt, eine Kleopatra mit den Zügen der Simonetta handelt, die Züge überdies mehr typisch als lebensvoll sind — die ganze Art erinnert in der Betonung der Silhouette und Vernachlässigung der Modellierung an den Schnitt der Ptolemäer-Cameen — so ist nichts naheliegender als die Annahme, dafs Piero, vielleicht nach dem bezeugten Profilbildnis der Simonetta von Botticelli, vielleicht auch, und das bringt uns auf den Kernpunkt der Sache, unmittelbar nach dem Kopf unserer Hore, die Umbildung vorgenommen hat. Die beiden Köpfe stimmen, bis auf den Unterschied in der Belebung der Züge, zu sehr überein, als dafs wir mit Hilfe Pieros nicht in der Hore Simonetta erkennen sollten. Man vergleiche in unserer Titelvignette nur Stirn, Nasenprofil, Kinn und Hals. Wird aber die Identität zugegeben, dann erscheint die „Geburt der Venus" sofort unter einem anderen Gesichtswinkel, wird durchwärmt von der Glut einer romantischen Persönlichkeit und nähert sich den dagegen allerdings hausbackenen Fresken der Villa Tornabuoni. Nicht Venus steht mehr in erster Linie, sondern die Art, wie sie zu Simonetta in Beziehung gesetzt ist.[2] Bei folgerichtiger Anwendung dieser Erkenntnis wird man den von Vasari gebrauchten Namen des Bildes „Geburt der Venus" aufgeben und das Bild mit Bezug auf Simonetta benennen müssen — „Simonetta nimmt die Liebe bei sich auf" o. ä. Damit verliert das Bild den kalten Hauch einer mythischen oder allegorischen Darstellung und wird durchwärmt von einer zarten Symbolik, die in der Liebe Simonettas ihre unmittelbare Wurzel hat.

1) Zuletzt behandelt von Fritz Knapp, Piero di Cosimo, sein Leben und seine Werke S. 287.

2) Botticelli scheint übrigens auch bei Bildung der Venus Simonetta vor Augen gehabt zu haben. Stratz, Die Schönheit des weiblichen Körpers, sieht in dieser Venus den Typus der Schwindsüchtigen. Simonetta starb bekanntlich als solche (A. Neri, Giornale storico della letteratura italiana V, 131 f. Ulmann, Sandro Botticelli 53, 4). Die moderne englische Kunst huldigt also Simonetta, wenn sie mit Vorliebe Botticellis krankhaften Frauentypus verwendet.

Vom gleichen Standpunkt aus wird jenes Wunderwerk zu deuten sein, das Vasari *un' altra Venere, che le Grazie la fioriscono, dinotando la Primavera* genannt hat und wofür die Deutungen „Allegorie auf den Frühling", „das Reich der Venus", „Erweckung einer Seele zu neuem Leben" oder „Eintritt Simonettas in das Elysion" vorgeschlagen wurden.[1]) Auch hier kann eine Persönlichkeit im Vordergrunde stehen. Man hat an Simonetta gedacht, ohne unbedingt überzeugende Beweise anführen zu können. Die einen sahen sie in der Gestalt des Frühlings, besser, nach einer Ode des Horaz, der Jugend eingeführt, andere in Frau Venus selbst; man könnte, dem brennenden Pfeile Amors folgend, auch auf eine der drei Nymphen kommen, die, von den beiden andern umrahmt, uns den Rücken zuwendet und ein dem Simonettakopf verwandtes Profil zeigt. Aber das sind Mutmaſsungen. So lange bestimmte Anhaltspunkte fehlen, werden wir einen Ausweg wählen dürfen, auf den die ähnliche, aber neuerdings aufgeklärte Sachlage bei einem anderen weltbekannten Rätselbilde verweist. Ich habe Tizians sog. „himmlische und irdische Liebe" im Auge. Was ist an ihr herumgedeutet worden! Und hat es uns viel klüger gemacht und befriedigt, wenn man überzeugend nachwies, es sei Medea dargestellt, an der Venus ihre Überredungskünste versucht?[2]) Das Bild bleibt doch ein schönes Rätsel und zwar deshalb, weil nicht der Gegenstand an sich, sondern der in seine Form gegossene, rein menschliche Inhalt, seine „unaussprechliche Poesie" die bezaubernde Wirkung hervorbringt. Der Gegenstand tritt neben diesem Inhalt ganz zurück.[3]) So auch in Botticellis sog. Frühlingsbilde. Was den Beschauer zunächst bannt, ist die landschaftliche Stimmung, der Wald vor Allem, in dessen Laub die Goldorangen glühn; in ihm findet eine Sehnsucht Befriedigung, die Italiens Natur unmittelbar nicht stillt, die sich nur da, wo Kunst und Natur zusammenstehen, in der Villa ähnlich verwirklicht. Auf blumigem Grunde tritt vor dichter Hecke eine ernste, milde Frau nach links gewandt auf, wo drei Mädchen sich im Kreise drehen und ein Jüngling träumerisch nach oben blickt. Sie erhebt wie schützend die Rechte: schon zielt ihr Knabe blindlings nach dem seligen Idyll, und von rechts her tritt stürmischen Schrittes ein strahlendes Weib in den Kreis. Mit festem Griff streut sie ihre Gaben, und ihr auf dem Fuſse folgt eine Gruppe voll wilder Leidenschaft, ein in heftiger Liebe entbrannter Mann, das knospende Weib ereilend.

Daſs in der letzten Gruppe Flora und Zephyr, davor die Jugend oder der Frühling gegeben sind, daſs in der Mitte Frau Venus, links die Grazien und

1) Man findet die Litteratur zuletzt zusammengestellt von Emil Jacobsen in der Zeitschrift L'Arte II 280—287: es gehört zum Genuſsreichsten die verschiedenen geistvollen Deutungsversuche von Warburg-Ulmann, Venturi, Jacobsen u. a. angesichts des Bildes selbst auf sich wirken zu lassen.

2) Wickhoff, Jahrbuch der kgl. preuſs. Kunstsammlungen XVI S. 41 f.

3) Die Menge kümmert sich freilich meist nur um den lieben Gegenstand und geht an so wunderbar gegenstandslosen Existenzbildern wie solchen von Hans von Marées, Puvis de Chavannes und Thoma vorüber. Man lese dazu, was Victor Hehn (Gedanken über Goethe 190 f.) über Naturformen des Menschenlebens in Goethes Kunst sagt.

Merkur auftreten, das Ganze geeint wird durch eine Ode des Horaz und deutliche Bezüge auf Polizian, Ovid und wen sonst noch vorliegen, das Alles tritt in zweite Linie. Dem verdankt das Bild gewifs nicht seinen unsagbaren Reiz. Dem entsprechend wird auch sein Name zu wählen sein. Es ist keine mythische und keine allegorische Darstellung, wirksam bleibt nur das symbolische Eigenleben jeder einzelnen Gestalt. Liefse sich in dem Bilde Simonetta nachweisen, so würde ich ihm den Namen „Simonettas Liebe“ geben. In jedem Falle wird das Bild als die wunderbarste Verkörperung dessen gelten können, was die Renaissancevilla uns in allen ihren Erscheinungsformen entgegenraunt, man wird es daher kurzweg „Liebesgarten“ nennen dürfen.

Der gröfste auf dem Gebiete der Villenkunst wäre, hätte ihn nicht frühzeitig der Tod dahingerafft, Giorgione geworden. Tizians himmlische und irdische Liebe, die Flora und Verwandtes sind Kinder seiner Seele. Seine eigenen Schöpfungen entbehren des bestechenden Reizes, haben etwas von der Herbigkeit des Botticelli, aber in ganz anderer Art. Ich kann mir nicht denken, dafs der Meister von Castelfranco und mit ihm die erste Blüte der venetianischen Kunst möglich wäre, ohne die tiefen Eindrücke, die er in den malerisch an den Ausläufern der Alpen gelegenen Villen, wie dem Musenhofe von Asolo, empfangen hat. Man suche die in der Nähe seiner Heimat gelegene Villa Maser auf und wird selbst in dieser späteren Schöpfung noch etwas von den Gemütsstimmungen durchleben, die Giorgione im Bilde zu geben weifs.

Lange hat die Blüte dieser romantisch-stimmungsvollen Kunst nicht gedauert. Schon im Kreise Raphaels ist der Reiz des Symbolischen dem Aneinanderfügen von Mythus und Allegorie gewichen. Giulio Romano, der Schöpfer von Villa Lante, leitet die Entwicklung in das aller hohen Kunst so verderbliche Fahrwasser der nach dem Effekt haschenden Dekoration. Sobald Raphael und Rom hinter ihm liegen, verfällt er einem wüsten Cynismus, und jeder Adel der Gesinnung geht ihm verloren. In dieser Zuspitzung auf eine buhlerisch-gefällige Augenweide greift der Cyklus über auf Fontainebleau und Frankreich. Tizian schon, dann die Carracci und Rubens thun das übrige, den Dekorateuren des 17. Jahrhunderts eine Auffassung zu überliefern, die sich von Frankreich aus die Welt erobert. Es wird schwer, in den Olympen der höfischen Kunst des Rokoko-Jahrhunderts die Spuren zurückzufinden zu den zarten Trieben der Frührenaissance und in eine Zeit, wo Botticelli in unsterblichen Bildern den Preis der Liebe sang.



Relief im Casino Borghese.

Das Alter des Codex Romanus des Virgil.

Von Ludwig Traube.

Die eine der beiden Bilderhandschriften des Virgil, der als Romanus bekannte Codex Vaticanus latinus 3867, überrascht den unbefangenen Betrachter durch den merkwürdigen Widerstreit ihrer alterthümlich römischen Schrift[1]) und ihrer mittelalterlich barbarischen Miniaturen.[2]) Dieser erste zwiespältige Eindruck muss erklären, warum die ausgezeichneten Männer, die sich über unsere Handschrift vernehmen liessen, in ihrem Urtheil soweit auseinander gegangen sind. Waren es Paläographen, die den Romanus beurtheilten, so machten sie die Handschrift im Ganzen alt, wegen des Alters der Schrift; waren es Kunsthistoriker, so machten sie die Handschrift im Ganzen jung, wegen der Barbarei der Miniaturen. So schwankte ihr Ansatz von dem zweiten nachchristlichen Jahrhundert bis zum dreizehnten. Doch immer mehr neigte eine allmählich sich herausbildende Uebereinstimmung dem beginnenden

1) Mechanische Reproduktionen geben Nolhac, Mélanges d'archéologie et d'histoire IV (1884) pl. 11 (ecl. 1, 82—2, 4); Zangemeister et Wattenbach, Exempla codicum lat. tab. 11 (ecl. 6, 62—79); Monaci, Archivio paleografico II 12 (Aen. 1, 19—37); Chatelain, Paléographie des classiques lat. pl. 65 (Aen. 1, 253—270); Palaeographical society pl. 113 (Aen. 2, 37—54).

2) Mechanisch vervielfältigt sind nur folgende Bilder: fol. 3ᵛ bei Nolhac a. a. O. pl. 11; fol. 44ᵛ Wiener Genesis herausg. von Hartel und Wickhoff Tafel D; fol. 100ᵛ Beissel, Vaticanische Miniaturen Tafel 1; fol. 106 Nolhac pl. 12 und Palaeographical society pl. 114. Die von P. Franz Ehrle vorbereitete vollständige Nachbildung des Vergilius Vaticanus (Vatic. lat. 3225) wird einen Anhang aus dem Romanus bringen und zwar nach der gütigen Mittheilung des Herausgebers 19 Blatt mit Miniaturen, 3 oder 4 Blatt mit interessanten Randbemerkungen und etwa 5 Blatt als Schriftproben.

Mittelalter zu: denn dass die durchweg verwandte Capitalschrift etwas Gemachtes, Archaisirendes an sich hat, konnte auf die Länge nicht verborgen bleiben, und die arge Zerrüttung im Wortlaut der Virgilischen Gedichte musste auffallen, sobald man diese Handschrift mit den übrigen alten zur Kritik des Textes methodisch heranzuziehen begann. Da aber ist vor Kurzem etwas Unerwartetes eingetreten: man proklamirt plötzlich die vollständige Umkehrung der bisher giltigen Voraussetzung und behauptet: nicht die alt aussehende Schrift ist eigentlich jung, sondern die jung aussehenden Bilder sind eigentlich alt. Dass die allgemeine Meinung sich alsbald nach dieser Seite wird hinüberziehen lassen, ist um so wahrscheinlicher, und dass dagegen Widerspruch eingelegt werde, um so nothwendiger, als die neue Aufstellung von einem ebenso scharfsinnigen als phantasiereichen Kopfe ausgeht, der uns wahre Wunderwerke feiner quellenkritischer Untersuchungen geschenkt hatte, bevor er seine Ansichten über Realismus und Illusionismus, römische Kunst und christliche Buchmalerei in jene prachtvolle kunsthistorische Dichtung ausklingen liess, welche die jüngst erschienene Ausgabe der Wiener Genesis als Einleitung begleitet.

Franz Wickhoff vergleicht in dem zuletzt genannten Werk[1]) das erste Bild vor dem dritten Buche der Georgica auf fol. 44^{v} des Romanus mit der grossen Jagdscene in der Casa della caccia in Pompei (Helbig Nr. 1520); und so wie nach ihm das Pompejanische Fresko und ähnliche in Pompei befindliche Thierbilder unmöglich als ernste Kunstwerke für erwachsene Leute betrachtet werden können, sondern Unterrichtszwecken gedient zu haben scheinen, ebenso erscheint ihm der Romanus nur als ein Kinderbuch verständlich, wie es den Knaben, die im Virgil lesen lernten, in die Hand gegeben wurde.

Für die ausführlichere Begründung dieser Annahme verweist Wickhoff auf seine Abhandlung über den Codex 847 der Wiener Hofbibliothek.[2]) Dort hatte er gesagt: '... Ausschmückung (mit Purpur und Gold) bildete aber jedenfalls nur die Ausnahme; es waren noch andere Wege offen, das leidige Buch dem Kinde gefälliger zu machen. Ein Beispiel ist uns in dem aus St. Denis stammenden Virgil, Vat. 3867, erhalten. Wattenbach bemerkt: "die Schrift ist affectirt mit starkem Unterschied der dicken und dünnen Striche." Das war natürlich absichtlich zu dem Zwecke gemacht, die verschiedenen Theile, aus denen sich der Buchstabe zusammensetzte, dem Elementarschüler recht augenfällig zu machen. An den deutlich und gross geschriebenen, weit von einander stehenden Linien konnte das Kind leicht mit dem Finger nachfahren. Noch ein pädagogisches Hülfsmittel wurde benutzt, das bestimmt war, den Inhalt des Gelesenen im Gedächtnisse festzuhalten. Die Tabula iliaca zeigt uns, dass dem späteren Alterthume die Verwendung von bildlichen Darstellungen zum Behufe des Unterrichtes in der Sagengeschichte geläufig war.

1) Die Wiener Genesis herausgegeben von W. v. Hartel und F. Wickhoff, Wien 1895, S. 95.

2) Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses XIV (1893) S. 196.

Auch unser Virgil wurde mit Bildern versehen, die, blattgross, breit und deutlich gezeichnet, die Hauptereignisse der Gesänge für einen jugendlichen Geschmack bearbeitet brachten. Wie die Schrift sind auch die Bilder kindlich. Kondakoff hat das wohl gesehen, aber nicht zutreffend erklärt. Er sagt: »*Ce n'est qu'une imitation barbare d'un magnifique manuscrit qui a disparu, un travail tout enfantin d'un copiste qui s'est efforcé vainement de reproduire un dessin admirable. Les chairs sont blanchâtres, le sol d'un gris foncé ou cendré est jonché de fleurs, le tout sans le moindre modelé, sans la moindre tonalité comme si quelque miniaturiste irlandais avait dessiné d'après une fresque antique*«. Es ist das eine Beschreibung, die wenig verändert auch auf jedes moderne Bilderbuch passen würde. Was Kondakoff barbarische Nachahmung nennt, ist nichts als das Eingehen des Zeichners in den Kindersinn, dem diese Bilder Freude machen sollten. Sie sind nicht unantik, sondern stehen zur alten Wandmalerei in demselben Verhältnisse wie die Zeichnungen unserer Kinderbücher zu unseren Oelgemälden. Alles vergröbert, deutlich unterschieden, das Einzelne betont, hervorgehoben "mit scharfem Unterschied der dicken und der dünnen Striche", wie bei der nebenstehenden Schrift. Keinesfalls darf man den Codex, wie Kondakoff, ins 6. oder 7. Jahrhundert setzen; die Aehnlichkeit der Schrift mit guten Inschriften des 3. Jahrhunderts fordert vielmehr auf, um ein Beträchtliches zurückzugehen.'

Vieles in diesen Wickhoff'schen Sätzen fordert den Widerspruch heraus. Von ihren Voraussetzungen und Vergleichungen wird man so leicht keine annehmen wollen, und immer würde auch dann noch die Folgerung auf Art und Alter des Romanus nicht überzeugend sein, weil sie mehrere Eigenthümlichkeiten der Bilder[1]), der Schrift, des Textes, ja überhaupt des Inhalts der Handschrift[2]) unerklärt lässt. Aber wir sind hier einmal in der glücklichen Lage, über blosses Empfinden und Vermuthen hinauszukommen und eine Art Beweis zu führen.

Dieser Beweis ist ein paläographischer.

Zunächst wird es freilich überraschen, dass man in einer solchen Frage die Entscheidung bei der Paläographie sucht. Denn wenn diese Disziplin auf dem Gesammtgebiete der lateinischen Schrift bei ihren Altersbestimmungen hauptsächlich von Argumenten zehrt, die sie nicht der Form der Schriftzüge und der Art des Schreibens, sondern irgendwelchen äusseren geschichtlichen Bezeugungen entnimmt, so ist sie, wie man weiss, ganz besonders unselbständig bei der Beurtheilung der älteren Majuskel. Bis jetzt hat sich hier noch jeder Schritt ohne fremde Hülfe als ein Fehlschritt erwiesen. Lachmann und Mommsen glaubten aus den jeweils bei der Silbenbrechung befolgten Gesetzen auf das Alter von Handschriften in Capitale und Unciale schliessen zu können. Zu einer gegebenen Zeit habe hierbei griechische Art die

1) Vgl. Nolhac a. a. O. S. 326 ff.

2) Um der folgenden Untersuchung ihren palaeographischen Charakter zu lassen, gehe ich auf die metrischen Inhaltsangaben nicht ein, die sich zuerst im Romanus finden und besonders behandelt werden müssen.

römische abgelöst. Aber die römische Art herrscht vielmehr in allen lateinischen Handschriften bis in die Zeit des Humanismus, und griechische zeigt sich überhaupt nur in einzelnen bestimmten und erklärbaren Ausnahmen. Die gewöhnliche Datirung alter juristischer Manuskripte nach der Zeit, in der ihre Texte in Kraft waren, ist eine rein paläographische nicht mehr; zweifelhaft ist auch sie, wenn man z. B. bedenkt, dass in Frankreich neben dem Breviar auch der längst abrogirte Codex Theodosianus weiter abgeschrieben wurde und sich fortpflanzen konnte. Für den Romanus, der in Capitale geschrieben ist, kommen die Altersbestimmung der juristischen Unciale und die daran gelehnten Analogieschlüsse ohnedies nicht in Betracht; auch nicht der Beweis aus der Silbenbrechung, da Buch- und Verszeile in ihm sich decken und daher hier wie sonst in Dichterhandschriften nirgends Silben getrennt zu werden brauchen.

Aufschluss dagegen gewährt die Lehre vom Ursprung und Gebrauch der Abkürzungen, ein Kapitel der Paläographie, das freilich erst zu schreiben ist[1]) und an dessen Stelle man uns für gewöhnlich eine nutzlose Reihe unzusammenhängender und verschiedenartiger Thatsachen in die Hände spielt.

Es giebt zwei Arten von Abkürzungen, die man als Suspensionen (Weglassungen) und Contractionen (Auslassungen) unterscheiden kann. Bei denen durch Suspension wird nur der erste Theil des Wortes, im äussersten Fall nur der erste Buchstabe gesetzt; bei denen durch Contraction fällt die Mitte des Wortes aus, und es bleibt Anfang und Ende. Aber diese Erklärung ist äusserlich. Der tiefere Unterschied liegt darin, dass das eine Mal das Wort mit möglichster Kürze nur überhaupt angedeutet wird, der betreffende Casus, die betreffende Verbalform aus dem Zusammenhang ergänzt werden muss; dass das andere Mal (bei der Contraction) wegen der Setzung der Endung über die gemeinte Form ein Zweifel nicht aufkommen kann. Wo Suspension und Contraction in ursprünglicher Reinheit auftreten, gehört ein Abzeichen der vollzogenen Kürzung dazu, und zwar ist es für beide nicht das gleiche: über den ausgelassenen Worttheilen steht ein Strich, vor den weggelassenen ein Punkt.

Ein Beispiel mag zeigen, wie in praxi beide Arten sich unterscheiden:

Die im Mittelalter recipirte Abkürzung für *episcopus* ist $\overline{eps}$; dies wird deklinirt $\overline{epi}$ *epo* $\overline{epm}$ u. s. w. Das ist der Typus einer flexibeln Contraction.

In sehr alten und in insularen Handschriften und auf Inschriften findet sich entweder *epis.* oder *episc.* oder *episcop.* oder *epc.* u. s. w., und zwar so, dass jede dieser Formen gleichmässig und ohne Unterschied für alle Casus des Singularis und Pluralis stehen kann. Das ist der Typus einer unbeweglichen Suspension.

Die Suspension ist älter als die Contraction. Wie sie überhaupt die naturgemässe und nächstliegende Art der Abkürzung ist, so ist sie auch die eigentlich antike, sowohl in griechischer als in römischer Schrift.

1) Die folgenden Andeutungen werde ich im zweiten Theil meiner 'palaeographischen Forschungen' ausführen.

Die Contraction ist ursprünglich gar keine Abkürzung. Eine Erfindung vielleicht hellenistischer Juden, kam sie auf bei der Umschrift hebräischer Eigennamen und bei hebraisirender Schreibung gewisser heiliger Worte, die man hervorheben wollte. Im Bereich der griechischen Sprache und Schrift hat sie ihr ursprüngliches Gebiet nie verlassen oder auch nur wesentlich erweitert. Contrahirt geschrieben wurden immer nur die fünfzehn oder sechszehn jüdischen und christlichen *nomina sacra*, über deren Auswahl und Form man sich allmählich geeinigt hatte. Dieser enge Kreis ist seit dem zweiten Jahrhundert geschlossen. Noch weniger fand irgend welche Uebertragung auf das profane Schreibwerk statt.[1]) Die Triebkraft des neuen Prinzipes, das in den fünfzehn Bildungen beschlossen lag, sollte sich erst viel später und auf anderem Boden offenbaren. Zunächst gingen die wichtigsten griechischen contrahirten *nomina sacra*, **ΘC** (θεός) **ΠΝΑ** (πνεῦμα) **IHC** (neben **IC** für Ἰησοῦς) **XPC** (neben **XC** für Χριστός), in den römischen Gebrauch über und wurden dort **DS** (*deus*) **SPS** (*spiritus*) **IHS** (*Iesus*) **XPS** (*Christus*). Die Aufnahme war gleichzeitig mit dem Entstehen der ältesten lateinischen Bibelübersetzungen und erfolgte durch deren Verbreitung. Bis ins fünfte Jahrhundert kamen die römisch schreibenden Christen mit dem ursprünglichen Bestand aus. Dann beginnt neues Leben. Unter dem Einfluss der vier alten nomina sacra und als Analogiebildungen zu ihnen erwächst allmählich die ganze Fülle mittelalterlicher Abkürzungen, indem entweder Wörter, die früher nicht gekürzt wurden, mit Contraction geschrieben werden, oder Wörter, die bis dahin als Suspensionen behandelt wurden, sich in Contractionen verwandeln. Z. B. **DS** (*deus*) zieht *ms* (*meus*) nach sich, aus **N·** (*noster*) wird **NR**, aus **ECCL·** (*ecclesia*) wird **ECCLA**, aus **SC·** (*sanctus*) wird **SCS**. Sehr frühe schon bemühte man sich um eine passende Wiedergabe von *dominus*; man einigte sich auf **DMS** oder **DNS**. Wohl jedes der im späteren Mittelalter gekürzten Wörter hat seine Vorgeschichte, die zurückreicht in diese erste versuchsfreudige Zeit, da man sich der Bedeutung des neuen Prinzipes bewusst wurde. Es ist nichts interessanter, als die tastenden Versuche zu verfolgen, die an vielen Punkten gleichzeitig und ohne gegenseitige Kenntniss unternommen wurden, um z. B. aus *presbyter, apostolus, propheta, gloria, misericordia, epistula* gefügige Compendien zu gewinnen. Hier aber haben wir unsern Blick auf eine andere Seite des merkwürdigen Schauspiels zu richten, nämlich auf die geschichtliche Entwickelung, welche die Anwendung der Prototypen und der ältesten Neubildungen durchmacht. Ihrer Abstammung gemäss stehen **DS**, **SPS**, **DNS**, **SCS** zunächst nur da, wo die betreffenden Wörter ihren specifischen christlichen Sinn und Inhalt haben. Es hat lange gedauert, ehe darin Vermischungen und Übergänge stattfanden und beispielshalber *sps* nicht nur den heiligen Geist, sondern auch etwa das Wehen des Windes, *dns* nicht nur den Christengott, sondern auch den Kaiser bedeuten konnte und *ds* etwa Apollo und *scissima* die Sibylle bezeichnete. Für profane Verhältnisse ge-

1) **ΒΑΥΣ** (βασιλεύς) und Anhang sind trotz Br. Keil und Wolters Trugbilder.

braucht man bei diesen Worten entweder gar keine oder die von der christlichen Contraction ganz verschiedene römische Suspension (z. B. *dominus noster* als weltlicher Herrscher wird durch **D. N.** gekürzt). In keiner wirklich alten Handschrift eines profanen Textes wird man mir ein abgekürztes *deus, dominus, spiritus* oder *sanctus* nachweisen können; weder in den Handschriften des Virgil noch in denen des Cicero, Livius, Terenz, Sallust u. s. w. Da unter ihnen gewiss solche sich befinden, die von Christen geschrieben worden sind, so sieht man, dass die Unterscheidung noch die längste Zeit mit Bewusstsein durchgeführt wurde. Die Verwirrung dieser einfachen Verhältnisse beginnt erst im sechsten Jahrhundert. Aus dieser Zeit stammen die ersten Inschriften, auf denen **DNS** (oder eine andere Contraction) für den Kaiser oder einen Barbarenkönig begegnet. Auch die Fragmente der Reden des Cassiodor, in denen der Gotenkönig dreimal mit **DNE** (*domine*) angeredet wird, gehören wohl noch ins sechste Jahrhundert. Jünger sind die Rechtshandschriften mit ähnlichen Stilwidrigkeiten: die Vaticanischen Blätter des Papian, die St. Galler des Edictus Langobardorum, der Legionensis des Breviars.

Es war nöthig soweit auszuholen, um eine scheinbar winzig kleine Eigenthümlichkeit des Romanus in das rechte Licht zu rücken, die von Ribbeck und den Herausgebern der Palaeographical Society zwar angeführt wird, aber ohne ein Wort des Erstaunens oder Erklärens, das hier so nöthig gewesen wäre. Es steht nämlich in dieser Handschrift als Text von Ecl. 1, 6:

O MELIBOEE DS NOBIS HAEC OTIA FECIT

und als Text von Aen. I 303:

ET IAM IVSSA FACIT PONVNTQVE FEROCIA POENI
CORDA VOLENTE DO INPRIMIS REGINA QVIETVM
ACCIPIT IN TEVCROS ANIMVM MENTEMQVE BENIGNAM.

DS und **DO**: so konnte im Virgil auch ein christlicher Kalligraph nur in später Zeit schreiben; seine Absicht war es wohl, den classischen Text von christlichen Compendien frei zu halten, aber die gewohnte Form ist an diesen zwei Stellen dennoch seiner Feder entschlüpft. Vielleicht war es ein Mönch, sowie jener Schreiber der Panegyrici des Cassiodor wahrscheinlich Mönch war; ein Mönch, der den Wahlspruch des Cassiodor beherzigte: *tot vulnera Satanas accipit quot antiquarius domini verba describit*, der aber gerade der *scripturae divinae* wegen auch den *saeculares litterae* oblag, wie es gleichfalls Cassiodor empfohlen hatte. Doch ist der Gedanke an den antiquarius eines Klosters nicht der einzig mögliche. Auch den Schreibern des Mavortius, die für das Emendations-Geschäft ihres Herren sowohl den Prudenz als den Horaz schrieben, mag hie und da ein **DNS** oder **DS** oder **SPS** oder **SCS**, wie es in dem von ihnen geschriebenen und uns erhaltenen Prudentius Puteaneus nach der Regel steht, gegen die Regel auch im Horatianischen Text untergelaufen sein. Aber den Kalligraphen des dritten, vierten und fünften Jahrhunderts kann man eine derartige Entgleisung weder nachweisen noch zu-

trauen. Wollte man einwenden, dass gerade der Text des Virgil jeder Art von Christianisirung leichter zugänglich gewesen wäre als der eines anderen Classikers, so widersprechen, was das Paläographische betrifft, nicht nur seine andern alten Handschriften, sondern der Romanus selbst am deutlichsten, da die zwei gesetzten Contractionen gegenüber soviel vorhandenen, aber ungenutzten Möglichkeiten nur auf einem absichtlichen Meiden und gelegentlichen Verschreiben beruhen können.

Von der Form der Buchstaben war in dieser paläographischen Untersuchung bisher absichtlich nicht die Rede. Fast alle Handschriften in Capitale zeigen etwas Künstliches und Unorganisches, das dadurch in sie hineinkam, dass einerseits die Männer, denen wir den Hauptheil dieser Handschriften verdanken, den national-römischen Kreisen des sinkenden Alterthums angehören, welche den von ihnen mit Vorliebe herausgegebenen Zeugen einer längst vergangenen besseren Zeit auch ein möglichst echtes und alterthümliches Gewand anlegen wollten; dass andrerseits unter den Schreibern offenbar solche sind, die in einer Person *librarii* und *quadratarii* waren, Buch- und Steinschrift daher mit einander ausglichen und eine Abwendung von allem Cursivartigen noch über das hinaus beförderten, was der in jener Zeit vollzogene Uebergang von der Papyrus-Rolle zum Pergament-Codex ohnehin mit sich brachte. Ferner fehlt es uns zu einer pragmatischen Beurtheilung noch vielfach an Material, und zwischen den Herculanensischen Rollen und den ersten uns erhaltenen Büchern klafft eine unüberbrückte Lücke. Der ägyptische Boden, auf den wir dennoch hoffen dürfen, hat von Capitale oder ihr verwandter Schrift bislang fast gar nichts hergegeben.

Noch eine Frage drängt sich auf. Angesichts der zahlreichen karolingischen Nachahmungen älterer italienischer Bilder-Handschriften und deren theils gelegentlicher, theils vollständiger Ausstattung mit der damals wieder belebten Capitalschrift könnte man fragen, ob nicht auch der Romanus jünger sei als das sechste Jahrhundert und vielmehr karolingischen Ursprung habe. Dagegen aber spricht Mehreres. Die Handschrift hat zwar sicher schon im neunten Jahrhundert in Frankreich gelegen, aber zu einem damals in Frankreich wirklich auch geschriebenen Manuskript würde weder ihr allgemeines Aussehen passen, noch, wenn man ins Einzelne geht, die Dünne ihres Pergamentes, noch ihre Schrift (denn aus so viel französischen Stätten wir auch restaurirte Capitalis haben, keine entspricht der des Romanus), noch das Fehlen aller Initial-Ornamentik, so dass wir ein karolingisches Cachet, wie es das erste B für den Utrecht-Psalter ist, in ihr vergeblich suchen würden. Ferner spricht gegen karolingischen Ursprung und ausdrücklich für das sechste Jahrhundert die Krankheit, welcher die Schrift des Romanus öfter zum Opfer gefallen ist: der 'einfache Frass', wie diese Affection des Pergamentes und der Schrift von P. Franz Ehrle genannt wird, dem Ersten, der uns gelehrt hat auf diese Dinge zu achten.[1]) Und wenn das Augenmerk des aus-

1) Vgl. Centralblatt für Bibliothekswesen 15 (1898) S. 17 ff.; 16 (1899) S. 27 ff.

gezeichneten Präfekten der Vaticana zunächst mehr auf die Therapie als auf die Pathologie der Handschriften gerichtet war, so hat er doch als guter Arzt nicht unterlassen, nach Art, Ursache und Zeit der Erkrankung zu forschen und seinen ehrwürdigen stummen Patienten dennoch eine Art Anamnese entlockt, so dass sein Material sich auch zu chronologischen Schlüssen verwerthen lässt. Darnach muss man sagen — und jeder Handschriftenkenner wird es bestätigen —, dass der einfache Frass unter den lateinischen Handschriften, wenn auch vielleicht noch ältere und ganz gelegentlich auch jüngere Handschriften, vornehmlich doch solche des sechsten Jahrhunderts ergriff (zu unserm Glücke dürfen wir, glaube ich, annehmen, dass der krankhafte Process manchmal im zehnten Jahrhundert bereits zum Stillstand gekommen ist), dass aber karolingische Handschriften gänzlich von ihm verschont blieben.

Die Paläographie berechtigt uns also zu sagen, dass der Romanus keine ganz alte Handschrift ist; sie erlaubt uns zu vermuthen, dass er ins sechste Jahrhundert gehöre. Damals mag in einem italienischen Kloster ein Mönch aus der Schule des Cassiodor, indem er eine viel ältere Vorlage benutzte und deren Bild- und Schriftwerk ängstlich nachzuahmen strebte, dieses Werk rührenden und wohl auch rühmlichen Fleisses vollbracht haben. Die italienische Handschrift kam, wie so manche desselben Landes und der gleichen Zeit, später in ein französisches Kloster, entweder nach Fleuri und dann nach St. Denis oder gleich nach St. Denis. Heirich von Auxerre hat sie dort in der zweiten Hälfte des neunten Jahrhunderts benutzt, wie man daraus schliessen muss, dass er einen ihrer ganz eigenartigen Schreibfehler als merkwürdiges Schmuckstück in seine Gedichte übertragen hat.[1] Vielleicht liesse sich ein ähnlicher Einfluss der Bilder des Romanus auf die karolingische Miniaturmalerei nachweisen. Sicher aber ist, dass die Eigenthümlichkeiten dieser Bilder durchaus nur zu beurtheilen sind wie die Schreibfehler des Textes, den sie illustriren, nämlich als unbeabsichtigte Irrungen einer schweren Hand und ungewollte Umdeutungen eines beschränkten Geistes, nicht aber (was Wickhoff wollte) wie die absichtlich condescendirenden Lesarten einer Ausgabe *in usum puerorum.*

1) Vgl. Poetae latini aevi Carolini tom. III pag. 775 s. v. *Minoius.*



Relief im vaticanischen Museum (Belvedere).

Zwillingsbildung.

Von H. Usener.

Den Weg, auf dem der menschliche Geist von der Auffassung des Einzelnen zur Erkenntniss des Allgemeineren vorgedrungen ist, zu verfolgen, gestatten uns, wenn wir sie zu deuten vermögen, die Thatsachen der Sprache, in der sich von den verschiedensten Stufen ihrer Entwicklung wenigstens einzelne gleichsam versteinerte Reste zu erhalten pflegen. Eine Stufe dieses Wegs bildet die Beiordnung, ein naives Mittel, um zwei gegensätzliche, sich ergänzende Begriffe zu einer Einheit zusammenzufassen. Die Römer haben das durch einfache asyndetische Nebeneinanderstellung der Begriffe (*iuxta positio*) bewerkstelligt. Um den Begriff 'Schaffner' auszudrücken stellen sie die beiden Hauptthätigkeiten desselben zusammen: *condus promus*. Besonders zäh hat die Rechtssprache dieses Hilfsmittel festgehalten: *locatio conductio*, *emtio uenditio* bezeichnen Rechtsgeschäfte, *uti frui*, *usus fructus* (fortgebildet zum Adj. *usufructuarius* adv. *usufructuarie*, deutsch nachgebildet *Niessbrauch* und *Nutzniessung*), *ire agere*, *itus actus*, *aquae ductus haustus*, *sarta tecta*, *usus auctoritas* (Cic. top. 4, 23 vgl. pro Caec. 19, 54) Rechtsverhältnisse durch einfache Nennung der beiden complementären Seiten derselben. Die Griechen ziehen es vor, die zwei Handlungen durch Conjunctionen zu verbinden, wobei oft straffere Verbindung durch τε ... καὶ oder doppeltes καὶ beliebt wird: φέρειν (τε) καὶ ἄγειν, πίστιν (πιστά, δεξιάν) und δίκην δοῦναι καὶ λαβεῖν, εἰπεῖν ἀκοῦσαί τε, ἐρωτᾶν τε καὶ ἀποκρίνεσθαι usw.; doch ist asyndetische Beiordnung nicht ausgeschlossen, wie ἔκτεινον ἐκτείνοντο Eurip. Hiket. 700, βάλλων ἀράσσων Androm. 1154, κύματα βάντ' ἐπιόντα Soph. Trach. 125 (vgl. 135), νέων γερόντων Eur. Hik. 722, ἱππεῖς ὁπλῖται Phoin. 1191. Das Sanskrit dagegen bildet aus den zwei nominalen Ergänzungsbegriffen geradezu ein neues Wort; die indischen Grammatiker haben für diese Form der Zusammensetzung den Namen *dvandva* geschaffen und unsere Sprachwissenschaft hat ihn übernommen. Obwohl ein solches Wort nun eine neue Begriffseinheit darstellt, spricht sich doch die alte Zweiheit in der dualischen Endung aus. Es ist für uns wichtig, dass diese Wortbildung auch auf religiöse Begriffe angewendet worden ist. So vereinigen

die Inder schon des Rigveda ihren streitbaren Himmelsgott Indra und den bedeutungsvollen Gott des Herd- und Altarfeuers zu einem neuen höheren und umfassenderen Gottesbegriff *Indrāgnī*; der sowohl die Tageshelle als die Nacht gewährende Gott des Himmels heisst *Mitrāvaruṇā*.[1])

Auch der griechischen Sprache sind diese Bildungen nicht fremd gewesen. Die beiden Bestandtheile pflegen nominaler Natur zu sein; doch war es nicht ausgeschlossen, dass zwei Verbalstämme verbunden wurden mit nominaler Endung, so dass eine Vereinigung zweier *nomina agentis* entstand, wie Φυρόμαχος von φύρειν und μάττειν (τὰ ἄλφιτα), der 'Rührkneter' oder 'Mengekneter'. Der griechischen Volkssprache ist diese Nominalbildung zu allen Zeiten geläufig gewesen und bis heute verblieben: unsere Lehrbücher schweigen freilich davon. Das Zwittergeschöpf, das Mann und Weib in sich vereinigt (unser 'Mannweib' ist anderer Art), ist adjectivisch ἀνδρόγυνος, -ον, substantivisch ἀνδρόγυνος oder γύνανδρος und als mythologisches Gebilde Ἑρμαφρόδιτος. Auch die Bildung ἀρρενόθηλυς kommt vor, von Filaster haer. 61 p. 32, 14 Marx lat. *masculofemina* nachgebildet. Aber auch ein Paar von Mann und Weib ist durch ἀνδρόγυνον oder ἀνδρογύναιον[2]) bezeichnet worden, daher adjectivisch ἀνδρόγυνα λουτρά gemeinschaftliche Bäder beider Geschlechter heissen konnten. Der durch Bion ausgebildete Stil der kynischen Moralpredigt besteht in der Mischung von Ernst und Scherz, er heisst darum τὸ σπουδογέλοιον. Die Wissenschaft brauchte, um den Begriff des astronomischen Tags auszudrücken und die Verwechselung mit dem gewöhnlichen Begriff auszuschliessen, ein neues Wort und schuf es durch Beiordnung von Nacht und Tag (denn den Alten begann wie heute noch den Juden der neue Tag mit dem vorhergehenden Abend): νυχθήμερον; erst spät findet sich dafür auch ἡμερονύκτιον. In einem Orphischen Hymnus fr. 238, 5 wird Zeus ohne jede weitere Beziehung μητροπάτωρ genannt: das Wort kann also hier seine sonstige Bedeutung nicht haben, sondern muss den Gott als Mutter und Vater in einem bezeichnen, wie denn in der Orphischen Theogonie fr. 123, 3 Zeus offen Mann und Weib genannt wird. Väter der Kirche haben, um die Einheit von Gott Vater und Sohn zu betonen, den Begriff υἱοπάτωρ geprägt; um die Bindung der beiden Naturen in Christus kurz auszusprechen, hat man die Ausdrücke θέανδρος und θεάνθρωπος 'Gottmensch' eingeführt: aber schon in Pindars Zeit (Nem. 4, 73) gab es auf Aigina ein Geschlecht der Θεανδρίδαι, deren Ahnherr also Θέανδρος hiess, auch ἀνθρωποδαίμων (s. Götternamen S. 253, 12), θεοδαίμων (*BCH* 19, 532) und Ἡρόθεος (*CIA* II n. 2399 vgl. ἥρως θεός Pind. Nem. 3, 22) gehören hierher. Die Bereitwilligkeit der Volkssprache zu solchen Bildungen tritt schon in der attischen Komödie hervor: mit πλουθυγίεια fasst Aristophanes die beiden wichtigsten Voraussetzungen menschlichen Wohlseins

1) Vgl. Muir, *Original sanskrit texts* 5, 68 und über die Compositionsweise Justi, Zusammensetzung der Nomina (Gött. 1861) S. 6 f. 81 ff.

2) Sabas im Leben des h. Johannikios 4, 11 (*Acta sanct. nov.* t. II p. 343[a]) ἀνδρογύναιον: so cod. Par., die alte wohl noch dem X. Jahrhundert angehörige Wiener hs. hist. gr. 5 f. 38[v] hat ἀνδρόγυνον; der weitere Verlauf lehrt, dass zwei Personen gemeint sind; ἀνδρογύνοις λουτροῖς Anth. Pal. IX 783, 4.

zusammen, mit ἀcκοθύλακος bezeichnet man einen Ranzen, der zugleich als Schlauch und Esskober dient. Häufiger wird die Bildungsweise in der späteren Zeit, wo die Volkssprache in die Litteratur eindringt. Schon im ersten Jahrhundert der Kaiserzeit ist für die Vertheilung von Lebensmitteln der Ausdruck ἀρτόκρεας üblich, noch älter, von Polybios und Meleagros von Gadara gebraucht, οἰνόμελι, das nicht mit Wein angemachten Honig sondern versüssten Wein, also Mischung von Wein und Honig bedeutet. Der Landmann hält sich bei heisser Feldarbeit durch das βουκ(κ)άκρατον[1]) frisch, zusammengesetzt aus βούκκα lat. *bucca* (it. *bocca* franz. *bouche*) für 'Mundvoll' 'Bissen' und ἄκρατον 'Wein', also Brot in Wein gebrockt. Die Stadt Gangra in Paphlagonien hatte zu byzantinischer Zeit die Auflage einer Naturallieferung für durchziehende bezw. einquartierte Truppen, welche ξυλέλαιον, dh. doch Holz und Oel, hiess.[2]) Dass diese Wortbildung sich bis in das heutige Neugriechisch fortsetzt, daran hat Buresch in seiner nachgelassenen Schrift[3]) erinnert.

Es ist undenkbar, dass von einer alterthümlichen Form der Begriffsbildung, an der die Sprache so zähe festhielt, die Griechen nicht schon in der Vorzeit, welche die Mehrzahl der mythologischen Begriffe ausprägte, Gebrauch gemacht hätten. Die überraschenden Aufklärungen, welche wir durch die Aufdeckung solcher Doppelbegriffe gewinnen, erfordern eine Untersuchung, welche nicht dieses Ortes ist. Hier mag nur darauf hingewiesen werden, dass auch die geschichtliche Zeit fortfuhr sich dieser Form auf religiösem Gebiet zu bedienen. Um die Einheitlichkeit des Donnerers und des Blitzgottes hervorzuheben, hat man Κεραυνοβρόντης (vgl. das adj. βροντηςικέραυνος) und früher Αἰολοβρόντας (Pind. Ol. 9, 42) gebildet.[4]) In Karien wurde Ζηνοποςειδῶν verehrt[5]); aus zwei fertigen Gottesbegriffen hatte man eine Einheit gebildet, welche die Kräfte des Himmels und des Wassers zusammenfassen sollte. Jünger noch ist Διόπαν, aus Zeus und Pan zusammengesetzt, den die Weihinschrift eines Priesters Victor zu Caesarea Panias (bei Kaibel epigr. n. 827) nennt. Die häufige Verbindung Ζεὺς Ἥλιος Σάραπις oder Ζεὺς Ἥλιος μέγας Σάραπις verdichtet sich zu Ἡλιοςέραπις (*IGSI* 2405, 48), so Isis und Tyche zu Ἰςιτύχη (ebend. 1006).

Was in der Sprache das Doppelwort (*dvandva*), das ist für die Vorstellung

---

1) [Athan.] de Melchisedec in Migne's Patr. Gr. 28, 529^c ἐπέδωκεν αὐτῷ ποτήριον οἴνου ἀοράτως ἐπιβαλὼν αὐτῷ καὶ κλάςμα ἄρτου . ., ὃ λέγεται βουκάκρατον ἕως τῆς ςήμερον ἡμέρας, angewendet z. B. in den Miracula ss. Cosmae et Damiani 10 bei Wangnereck, Syntagma histor. p. 360 (cod. Vindob. hist. gr. 5 f. 8^r) τρία παιδία βουκάκρατον ἐςθίοντα δαψιλῶς

2) Leben des Bischofs Hypatios von Gangra (cod. Vindob. h. gr. 5) f. 251^r τέλος ἦν ἐν τῇ Γαγγρηνῶν μητροπόλει βαρύτατον καὶ πάντας τοὺς οἰκήτορας ταπεινοῦν . . ., ὅπερ ἡ ςυνήθεια ξυλέλαιον ὀνομάζει, παρεχόμενον τοῖς στρατιώταις τοῖς τε ἐγκαθέτοις καὶ τοῖς τὰς παρόδους ποιουμένοις, wodurch die Angabe bei Malalas p. 437, 17 verständlich wird, dass K. Iustinian ἐδωρήςατο τὸ Γοτθικὸν ξυλέλαιον.

3) Aus Lydien S. 10.

4) s. Rhein. Museum 53, 347 f. Getrennt sind die beiden Elemente z. B. auf einer Inschr. aus Maeonien bei Buresch ao. S. 76 n. 37 θε]ῷ στρά[πτο]ντι καὶ βρ[οντ]ῶ[ν]τι.

5) Athenaeus II p. 42^a. VIII 337^c.

in Sage und Bild die Zwillingsbildung. Dass wir der sprachlichen Erscheinung die bildliche Veranschaulichung zur Seite stellen können, hilft uns die Kräfte, welche bei der Sprachbildung thätig waren, klarer zu erkennen. Wenn zwei getrennte Begriffe zu einem einheitlichen Begriff und Wort zusammengeschweisst werden, so wachsen eben zwei Leiber zu einem zusammen. Die sinnlich lebendige Vorstellung hat mit einem und demselben Anlaufe Wort und Bild, Bild und Wort geschaffen. Es scheint unmöglich den Vorgang zu theilen und ein Früheres vom Späteren zu trennen. Mit Naturnothwendigkeit steht mit dem Doppelwort auch das Bild der beiden zu einem Wesen verbundenen Leiber vor der Seele. Der Vorstellung ist es nun freilich leichter zu schauen als dem Künstler in Linien oder in voller Gestalt darzustellen. Wenn die Künstler trotzdem nicht umhin konnten dergleichen zu wagen, so dürfen wir daraus einen Schluss ziehen auf die Macht des Zwangs, den auf sie die herrschende Vorstellung ausübte. Sie wussten sich übrigens die Schwierigkeit dadurch zu erleichtern, dass sie die Doppelheit auf zwei Köpfe bei einheitlichem Leib beschränkten.

Weniger auffallend erscheinen solche Bildungen bei missgestalteten Fabelwesen. Der Hund, der die Herden des Geryones bewacht, Orthros oder, wie er bei Hesiodos wiederholt genannt wird, Orthos, galt als doppelköpfig[1]), und so sehen wir ihn auf einer alten schwarzfigurigen Vase von Cervetri und auf der Münchener Euphroniosschale gebildet. Auch Kerberos, der Wächter der Unterwelt, wird auf den alten schwarzfigurigen Vasen attischer Arbeit mit zwei Köpfen dargestellt.[2]) Dass diese Zweiköpfigkeit nicht ein blosser Ausfluss der schreckhaften Vorstellungen war, die sich mit jenen Ungethümen verbanden, sondern das Ergebniss eines von ursprünglicher Zweiheit zur Zwillingshaftigkeit vorschreitenden Entwicklung ist, lässt sich wenigstens wahrscheinlich machen. Pindar spricht (Isthm. 1, 13) von dem 'Schauer, den vor Herakles einstmals die dreisten Hunde des Geryones empfanden'. So sind im Veda die vieräugigen Hunde der Saramā, die den Zugang zum Todtenreich des Yama bewachen, ein Zwillingspaar.[3]) Es ist daher eine berechtigte Vermuthung Loeschckes, dass die beiden Hunde zu den Seiten des thronenden (chthonischen) Δεύς von Sparta, sowie die den Jüngling am Sarkophag von

1) Apollod. II, 5, 10, 3 φύλαξ δὲ Ὄρθρος κύων δικέφαλος ἐξ Ἐχίδνης καὶ Τυφῶνος γεγεννημένος, Servius zu Aen. 7, 662; Vase von Cervetri: Museo Gregoriano II taf. XLVIII 1ª; Münchener Sammlung n. 337, s. O. Jahns Beschreibung S. 103. Dreiköpfig erscheint er auf dem Relief von Kypros in den Mém. de l'acad. de S. Petersbourg ser. VII t. XIX taf. II 8 (Roschers Lex. 1, 1635). M. Müller in A. Kuhns Ztschr. f. vergl. Sprachf. 5, 150 (Essays 2, 164 f.) erkannte in Ὄρθρος den indischen Vritra wieder; ich halte das für richtig, da für die ältere Schreibung Ὄρθος die von Lobeck Paralip. 1, 14 f. berührten Fälle genügende Erklärung geben.

2) Belege gibt Immisch in Roschers Lex. 2, 1126; vgl. Loeschcke in der Anm. 3 angeführten Schrift S. 10. Eine etruskische Nachbildung des zweiköpfigen Kerberos gibt eine schwarzfigurige Amphora aus Vulci, auf welcher die Abholung des Kerberos durch Herakles dargestellt ist, Museo Gregoriano II tav. 52, 2.

3) A. Kuhn in Haupts Zeitschr. f. d. Alt. 6, 125. Ztschr. f. vergl. Sprachf. 2, 313 f. Loeschcke, Aus der Unterwelt (Dorpater Progr. 1888) p. 6 ff. nach Mittheilungen L. v. Schröders; doppelten Kerberos weist derselbe p. 11 nach.

Klazomenai anspringenden weiblichen Hunde den doppelten Kerberos darstellen sollten. Aber auch auf die menschlich gedachten Göttergestalten haben diese Doppelbildungen Anwendung gefunden. Es ist wichtig festzustellen, dass dies lange vor aller Kunstübung geschehen ist, in einer Zeit, wo der Gegenstand der Verehrung, wenn er dargestellt werden sollte, nur fetischmässig als ein Stein oder Holz gebildet werden konnte. Zwei kegelförmige, jeder in einen Knopf auslaufende heilige Steine sind auf oskischen Münzen von Capua hart neben einander gerückt, und, wie es scheint; mit einem Tuche überdeckt.[1]) Eine Stufe weiter ist es, wenn auf der Rückseite einer Kupfermünze von Magnesia am Maeander zwei konische Steine gebildet werden, jeder von einer Schlange so umwunden, dass beide Schlangen im Zwischenraum der Steine die Köpfe zu einander neigen und gemeinsam einen Kranz halten.[2]) Eine wirkliche Zusammenfügung zweier Steine kannte der Demetercultus von Pheneos in Arkadien.[3]) Nahe beim Tempel der Demeter Eleusinia befanden sich 'zwei grosse mit einander verbundene Steine', über welche ein runder Deckel gelegt war, das sogen. 'Steinmal' (Πέτρωμα). Bei der 'grösseren Weihe' wurde der Deckel abgehoben, um die heiligen Satzungen des Festbrauches, die den Eingeweihten verlesen wurden, und die Maske der Demeter Kidaria (der 'Behaubten') hervorzulangen: die Maske legte der Priester bei dieser Weihe an, wenn er in Nachahmung der zürnenden Göttin 'die Unterirdischen hieb'. Welches Götterpaar die Pheneaten unter diesen 'zwei verbundenen Steinen' verehrten, erfahren wir nicht. Es kann kein Zweifel sein, dass es nicht die Mutter und Tochter, sondern ein Ehepaar, Hades, oder wie sonst der Gott hiess, und Persephone war.

Eine engere Fügung und deutlichere Symbolik war bei Anwendung von Holz möglich. Die alterthümlichste Darstellung der Dioskuren zu Sparta bestand aus zwei aufrechtstehenden Holzpfeilern, die durch zwei Querbalken verbunden waren[4]); eine Form, die nach der treffenden Bemerkung des Pal-

1) Abgebildet im Catalogue of the greek coins in the British Museum, Italy p. 83 n. 15, vgl. Dressel, Beschreibung der ant. Münzen des Berl. Mus. III 1 S. 86 n. 31. So waren zu Megalopolis viereckte Hermen der Ἀθηνᾶ Ἐργάνη und des Apollon Ἀγυιεύς neben einander gestellt und unter der gemeinsamen Benennung Ἐργάται zusammengefasst, Paus. VIII 32, 4.

2) Abgebildet in Imhoof-Blumers Choix de monnaies grecques taf. IV n. 123, s. dess. Monnaies grecques p. 292 n. 93.

3) Pausan. VIII 15, 1 f. παρὰ δὲ τῆς Ἐλευσινίας τὸ ἱερὸν πεποίηται Πέτρωμα καλούμενον, λίθοι δύο ηρμοσμένοι πρὸς ἀλλήλους μεγάλοι ..... Φενεατῶν δὲ οἶδα τοὺς πολλοὺς καὶ ὀμνύντας ὑπὲρ μεγίστων τῷ πετρώματι. καὶ ἐπίθημα ἐπ' αὐτῷ περιφερές ἐστιν, ἔχον ἐντὸς Δήμητρος πρόσωπον Κιδαρίας· τοῦτο ὁ ἱερεὺς περιθέμενος τὸ πρόσωπον ἐν τῇ μείζονι καλουμένῃ τελετῇ (s. § 2) ῥάβδοις κατὰ λόγον δή τινα τοὺς ὑποχθονίους παίει Vgl. Preller, Demeter und Persephone S. 168 f., der sich das πέτρωμα etwas zu leicht gemacht hat.

4) Plut. π. φιλαδελφίας c. 1 p. 478a Τὰ παλαιὰ τῶν Διοσκούρων ἀφιδρύματα οἱ Σπαρτιᾶται δόκανα καλοῦσιν· ἔστι δὲ δύο ξύλα παράλληλα δυσὶ πλαγίοις ἐπεζευγμένα, καὶ δοκεῖ τῷ φιλαδέλφῳ τῶν θεῶν οἰκεῖον εἶναι τοῦ ἀναθήματος τὸ κοινὸν καὶ ἀδιαίρετον. Eine nicht recht verständliche Erklärung des Wortes δόκανα gibt Et. M. 282, 5. Den Sinn der Symbolik hat R. Förster, Hochzeit des Zeus und der Hera (Berlin 1867) p. 24 richtig aufgefasst. Ueber das Zeichen für die Zwillinge im Thierkreis s. Palmerius Exercc. in optimos fere auctores graecos (LB. 1668) p. 223. Winckelmanns Gesch. der Kunst I 1, 5 p. 6.

merius uns noch heute geläufig ist in dem astronomischen Zeichen für das Sternbild der Zwillinge im Thierkreis. Die untrennbare Einheit der Zwillingsbrüder kam damit in einer Weise zum Ausdruck, dass man wetten möchte, es sei in Lakedaimon auch einmal die Folgerung gezogen worden, das Brüderpaar zusammengewachsen zu denken. Wie geschaffen musste diese einfache Form erscheinen um die himmlische Ehe zu veranschaulichen. Die Ehe ist bis in späte Zeit unter dem Bilde des Jochs aufgefasst worden, die Ehegötter sind 'jochende' (ζύγιοι). Dass diese Anwendung der Form wirklich gemacht worden ist, zeigt ein Rest des altrömischen Cultus. Unweit des Colosseum in der Richtung auf die Kirche s. Pietro in vincoli hatte sich im alten Rom bis über die Kaiserzeit hinaus das Wahrzeichen eines Joches erhalten, zwei Balken, die durch einen dritten über die enge Strasse hin verbunden waren. Man nannte es *tigillum sororium*: die Legende vom Schwestermord des Horatius knüpfte sich daran, hatte sich vielleicht daran entwickelt: der Schwestermörder, den das Volk von Schuld frei gesprochen hatte, sollte zur Sühne baarhäuptig unter diesem Joche durchgeschickt worden sein. Aber welchen Sinn das Wahrzeichen ursprünglich hatte, verrathen die beiden Altäre, die an den Holzpfeilern errichtet waren: der eine war dem Ianus Curiatius, der andere der Iuno Sororia geweiht[1]; bis zum Siege des Christenthums wurde jährlich am ersten October dort geopfert, und das Opfer galt dem altheiligen Symbole selbst, *tigillo sororio*, wie es im Arvalkalender heisst. Den Ianus Iunonius kannten wir längst[2]; jenes Wahrzeichen bestätigt es uns, dass die alten Römer eine himmlische Ehe von Ianus und Iuno geglaubt haben. Die italischen Bauern hatten freilich dem *Ianus* eine *Iana* (Götternamen S. 33) zur Seite gestellt, sie war Mondgöttin; aber die Römer nannten die Mondgöttin auch Iuno, wie *Iuno Lucina* und noch zweifelloser die *Iuno couella* in der Formel der pontifices (Varro *l. l.* 6, 27) beweist. Die ursprüngliche Namensform der Göttin war nicht *Iuno(n)* sondern *Iuna* (Götternamen S. 8 f.). Die völlige Gleichheit dieses aus *djov-na* oder *djov-ona* enstandenen *Iuna* mit der griechischen Διώνη ist augenfällig. Wenn wir von einem einzigen Iliaslied, das mehr als eine Spur eines verschiedenen Entstehungsortes in sich schliesst, dem Heldentag des Diomedes, absehn, wo Dione als Mutter der Aphrodite genannt wird und diese tröstet (E 370 ff.), so kennt das classische Griechen-

1) Festus p. 297ᵃ 21 *accusatus tamen (Horatius) parricidii apud duumuiros damnatusque prouocauit ad populum, cuius iudicio uictor duo tigilla tertio superiecto, quae pater eius constituerat, uelut sub iugum missus subit, consecratisque ibi aris Iunoni Sororiae et Iano Curiatio liberatus omni noxa sceleris est auguriis adprobantibus.* Dionysios Hal. III 22, 7—9 p. 468 f. R. Schol. Bob. zu Cicero pro Mil. 3, 7 p. 277, 23 Or. Von den Altären weiss Livius I 26, 13 (Aurel. Vict. de uiris inl. 4, 9) nichts mehr, aber die der *gens Horatia* zuständigen Opfer, die er bei der Gelegenheit erwähnt (*quibusdam piacularibus sacrificiis factis, quae deinde genti Horatiae tradita sunt*) reichen aus, um die Entstehung der Legende begreiflich zu machen. Ueber die Lage s. Becker Topogr. p. 527 f. Die Zeit des Opfers kennen wir aus dem Kalender von Ostia (de Rossi im Bullett. 1866 p. 75) und dem der Arvalen (s. Henzens Acta fratrum Arvalium p. CCXXXVIII), vgl. Mommsen *CIL* I p. 402 f. (I 1 p. 330 der II Ausg.).

2) Macrobius Sat. I 15, 19. 9, 15 f., vgl. v. Jan zu Macr. II p. 71.

land diese Göttin so gut wie nicht.[1]) Sie lebte in wirklichem Cultus fort nur in Epiros. Zu Dodona war sie Tempelgenossin des Zeus Νᾷος, und mit diesem verbunden erscheint sie nicht nur in einer Urkunde der Demosthenischen Rede gegen Meidias und auf den Epirotischen Münzen, sondern auch auf den durch Karapanos bekannt gewordenen Dodonäischen Inschriften.[2]) Dass Zeus und Dione das Dodonäische Gegenstück zu dem himmlischen Ehepaar des gemeingriechischen Glaubens, Zeus und Hera, bilden und dass Dione der lat. *Iuno* entspreche, war eine schöne und treffende Bemerkung Ph. Buttmann's[3]), der erste Spatenstich zu mythologischer Erkenntniss. Wir können sie bestätigen und erweitern. Denn nicht nur die römische Iuno ist in ihrer älteren Namensform der Dione gleich, sondern auch der Ianus (aus *djava-no-*) entspricht buchstäblich dorischem Ζάν, gemeingr. Ζήν. Für seine höhere Bedeutung genügt es auf die bekannte Sitte hinzuweisen, den alten Tempel des Ianus geminus am Forum in Kriegszeiten offen zu halten, beim Eintritt des Friedenszustands zu schliessen.[4]) Die Bedeutung dieser Sitte ist schon von Preller (a. o. 174 f.) richtig erkannt, und wird anschaulich durch die Wunderzeichen, welche den Thebanern vor der Schlacht bei Leuktra den Muth entflammten[5]): alle Tempel hatten sich von selbst aufgethan, oder: die Waffen des Herakles waren plötzlich verschwunden: die Götter selbst zogen mit hinaus in die Schlacht. In einem anderen Bericht wird aber zugestanden, dass Epameinondas vor dem Auszug alle Tempel habe öffnen lassen.[6]) Das entspricht vollkommen dem römischen auf Ianus beschränkten Brauch: dieser Gott rückt dadurch zu dem Range eines mit in den Kampf ausziehenden, schirmenden hohen Himmelsgottes auf. — Es ist merkwürdig, wie hier wieder die früher nachgewiesene Scheu

1) Erwähnung verdient ausser Hom. hymn. 1, 93 nur Eurip. fr. 177 N., wo Dionysos παῖϲ Διώνηϲ genannt wird.

2) Strabon VI p. 329 ϲύνναοϲ τῷ Διὶ ἀπεδείχθη καὶ ἡ Διώνη. schol. Od. γ 91 ὡϲ καὶ ἡ Ἥρα Διώνη (ὠνομάϲθη) παρὰ Δωδωναίοιϲ, ὡϲ Ἀπολλόδωροϲ. Vgl. Demosth. r. 21, 53. 19, 299. Die Epiroten haben zur Zeit ihrer Unabhängigkeit (238—168) Münzen geprägt, auf deren Vorderseite der Kopf des Dodonäischen Zeus mit Eichenkranz, dahinter nach rechts hervortretend der mit Lorbeerkranz und Krone geschmückte Kopf der Dione gebildet ist: Cat. of the gr. coins in the Brit. Mus., Thessaly etc. p. 89 f. taf. XVII 5. 8. Carapanos, Dodone et ses ruines, taf. LXII 4, vgl. Head, Hist. num. 274; den Typus wiederholt eine Münze von Amantia in Illyrien, Brit. M. ao. t. XXXI 11 p. 55. Wer zu Dodona Orakel einholte, wandte sich gleichzeitig an Ζεὺϲ Νάιοϲ (oder Νᾶοϲ) und Διώνα, die Formeln lauten ἐπερωτᾶι ὁ δεῖνα (τὸν) Δία (τὸν) Νᾶιον καὶ (τὰν) Διώναν oder ἐπικοινῆται τῶι Διὶ τῶι Νάιωι καὶ τᾶι Διώναι s. Carapanos p. 70 ff. Auch gemeinsame Weihungen an beide sind zu Dodona gefunden s. Carapanos p. 45 n. 16. 47 n. 18 vgl. 56 n. 9.

3) Buttmann in Spaldings Ausg. von Dem. c. Mid. exc. V und im Mythologus 1, 22 ff. Die lat. *Diana* (Enn. ann. 63 V.) d. h. *div-iana* kann selbstverständlich weder dem *Ianus* noch der Διώνη gleichgesetzt werden.

4) Preller-Jordan, Röm. Myth. 1, 173 ff.

5) Xenophon Hellen. VI 4, 7 ὡϲ οἵ τε νεῲ πάντεϲ αὐτόματοι ἀνεῴγοντο αἵ τε ἱέρειαι λέγοιεν ὡϲ νίκην οἱ θεοὶ φαίνοιεν. Diod. XV 53, 4 ὅτι τὰ κατὰ τὸν νεὼν τοῦ Ἡρακλέουϲ ὅπλα παραδόξωϲ ἀφανῆ γέγονε ... ὡϲ τῶν ἡρώων τῶν ἀρχαίων ἀνειληφότων αὐτὰ καὶ βοηθεῖν τοῖϲ Βοιωτοῖϲ ἀπεληλυθότων, vgl. Polyaen. II 3, 8. Frontinus I 11, 16. Cicero de diuin. I 34, 74.

6) Polyaen. II 3, 12 ἐπεὶ δὲ καιρὸϲ ἦν ἐξόδου, τοὺϲ νεὼϲ ἅπαντας ἀνέῳξεν (Epaminondas) ὡϲ θύϲων ὑπὲρ τῆϲ ϲτρατείαϲ.

vor Paarung männlicher und weiblicher Götternamen gleichen Stammes sich geltend macht. Von *djavan* ist Ζήν Ζάν und *Ianus* gebildet, eine Ζήνη ist daraus nicht geworden, und *Iana* hat sich nur bei italischen Bauern in der Geltung von *luna* erhalten. Zu Διώνη gehört zwar Παν-δίων, aber wird nicht in unmittelbare Verbindung mit ihr gebracht; das einfache Δίων scheint sich nur in einer märchenhaften Ueberlieferung von Karyai in Lakedaimon[1]) erhalten zu haben. Aber in einem Falle tritt denn doch die alte Verbindung klar hervor, in dem Paare Zeus (vgl. Δεύϲ und Δίοϲ) und Δία[2]): Zeus theilt ebenso mit Ixion die Dia, wie Ixion der 'Radmann' die Hera umarmt; wie Sage und Dichtung sich mit der Thatsache dieses Mythus auseinanderzusetzen wussten, ist uns hier gleichgültig. Vielleicht hat es aber geschichtliche Bedeutung, dass zu dem altlat. *luna* auf griechischem Gebiet allein das epirotische Διώνη die genaue Parallele in Form und Werthung liefert. Epiros ist die den Italikern nächst liegende hellenische Landschaft, und das hohe Alter ihrer dortigen Verehrung zeigt sich in der Benennung ihres berühmten Cultussitzes Δω-δώνη, entstanden durch Verdoppelung der Stammsilbe aus Δ(ι)ώνη (vgl. lat. *diu du-dum*).

Solche Nothbehelfe roher Symbolik wie an einander gerückte Steine oder gejochte Balken konnten entstehen nur so lange als die Forderung der Einheit von Zweien vorherrschte. Wenn sich dazu die weitere Forderung menschlicher Leiblichkeit der Vorstellung aufdrängte, so musste zu einer Zwillingsbildung fortgeschritten werden, in welcher zwei Körper zusammengewachsen waren. So dachte man sich die beiden Söhne des Aktor oder Poseidon, Eurytos und Kteatos, die Ἀκτορίωνε Μολίονε, wie sie bei Homer Λ 750 genannt werden, mit doppeltem Vaternamen, oder einfach Μολίονε (Λ 709) und Ἀκτορίωνε (Ψ 638). Dies riesenstarke Heldenpaar galt als 'zusammengewachsen' (ϲυμφυεῖϲ) wie die Siamesischen Zwillinge: so hatte schon Hesiodos berichtet[3]), und Ibykos schilderte sie als 'gleichalterig, gleichstark, an einem Leibe'. Ob die ionischen Ependichter sich dessen noch bewusst waren, muss dahingestellt bleiben. Aristarch freilich bejahte es. Eine überscharfe Unterscheidung der Worte δίδυμοϲ und διδυμάων[4]) führte ihn dazu, in diesem Falle seinem Rationalismus untreu zu werden und in der bekannten Schilderung Ψ 641

οἳ δ' ἄρ' ἔϲαν δίδυμοι· ὁ μὲν ἔμπεδον ἡνιόχευεν,
ἔμπεδον ἡνιόχευ', ὁ δ' ἄρα μάϲτιγι κέλευεν

---

1) Servius zu Verg. ecl. 8, 30.

2) Zeus sagt Ξ 317 ὁπότ' ἠραϲάμην Ἰξιονίηϲ ἀλόχοιο, vgl. die Scholien zur Stelle und Α 263. 268 usw.

3) Apollod. II 7, 2, 2 Εὔρυτον καὶ Κτέατον ϲυμφυεῖϲ, οἳ δυνάμει τοὺϲ τότε ἀνθρώπουϲ ὑπερέβαλλον, nach Hesiod. fr. 14 p. 281 M. beim schol. *A* zu Ψ 638 vgl. schol. Townl. zu Λ 710 ἢ ὅτι τερατώδειϲ τινὲϲ ἦϲαν, ὡϲ Ἡϲίοδοϲ, ἄμφω ἐν ἑνὶ ϲώματι ὄντεϲ. Ibykos fr. 16 B. ἅλικαϲ ἰϲοπάλουϲ (so Meineke statt des überlieferten ἰϲοκεφάλουϲ) ἑνιγυίουϲ. Vgl. Plut. adv. Stoicos 44 p. 1083 ὥϲπερ οἱ ποιηταὶ τοὺϲ Μολιονίδαϲ τοῖϲ μὲν ἡνωμένουϲ μέρεϲι, τοῖϲ δ' ἀποκρινομένουϲ; de frat. amore 1 p. 478ᶜ τοὺϲ Μολιονίδαϲ ἐκείνουϲ ϲυμφυεῖϲ τοῖϲ ϲώμαϲι γεγονέναι δοκοῦνταϲ.

4) Apollon. lex. Hom. 58, 26. Anecd. Par. III 215, 24. Et. M. 272, 31. Hesych. unter beiden Worten, usw. Hauptstelle schol. *A* zu Ψ 638 und Aristonikos zu Λ 751, ferner Od. τ 227 mit schol. *V*

das entscheidende Wort δίδυμοι nicht im Sinne selbständiger, gesonderter, sondern in eins zusammengewachsener Zwillingsbrüder zu nehmen. Aber weder hier noch B 620f., wo jedem der beiden Zwillinge ein Sohn zugewiesen wird, kann sich ein Leser diese Vorstellung bilden, wenn er sie nicht schon fertig mitgebracht hat. Im Peloponnes, wo die Sage zu Hause war, hat man dagegen an der alterthümlichen Doppelbildung festgehalten, so sehr, dass der scheinbare Widerstreit der Gesammtbenennung 'Ακτορίωνε und der beiden Einzelnamen Eurytos und Kteatos[1]) Veranlassung wurde, jeden der beiden Brüder als ein Doppelwesen mit zwei Köpfen und vier Händen und Füssen zu denken: Pherekydes soll[2]) so erzählt haben.

Merkwürdig ist das doppelte Patronymikon. Hesiodos und Ibykos[3]) hatten das zweite als Benennung nach der Mutter gefasst und eine sonst nicht begegnende Μολιόνη ersonnen. Die Sprachwidrigkeit dieser Erklärung leuchtet ohne Worte ein, und nicht minder triftig war der Einwand Aristarchs, dass das Epos metronymische Benennungen nicht kenne. Der eine Vater war also Μόλος, in dieser Lautgestalt bekannt als Vater des Meriones[4]), des tapferen und in kyklischen Epen, wie Horatius *carm.* I 6, 15 zeigt, ehemals bedeutsamer hervorgetretenen Genossen des Idomeneus aus Kreta, oder Μούλιος, wie ein naher Anverwandter der Zwillinge, der Eidam des Augeias (Λ 739) heisst. Wir erinnern uns an die Μώλεια, das Arkadische Fest, wodurch man den Sieg des Lykurgos über den Ereuthalion feierte. Das wesentliche Motiv dieses Kampfs, der Hinterhalt, wiederholt sich auch in der Sage von den Molionen. Gegen die Kraft dieser zwei hatte in offnem Kampf selbst Herakles nichts vermocht, als er gegen den Eleerkönig Augeias Krieg führte; Kleonaeer so viele, als die Tage eines Jahres zählen (360), waren in der Schlacht gefallen, der Zeussohn musste sich zurückziehn. Aber er schwur Rache, und als die Zwillinge zur Feier der Isthmischen Spiele zogen, legte er sich bei Kleonai in den Hinterhalt und erschlug sie; damit war das Hinderniss gefallen, das ihm bisher die Be-

1) Eurytos erscheint auch selbständig: beim Hochzeitsmale des Perseus und der Andromeda tritt *Actorides Erytus* unter den Genossen des Phineus als Gegner auf bei Ovid met. 5, 79 f.; Diodor 4, 33 lässt nur den Eurytos bei Kleonai fallen, und der Dichter des Chorlieds in Eurip. Iph. Aul. 282 lässt unbekümmert um das Epos Eurytos die Epeier vor Troia führen.

2) schol. *AD* zu Λ 709 mit der bedenklichen Subscription ἡ ἱcτορία παρὰ Φερεκύδει (fr. 36), οὗτοι παρηλλαγμένην φύcιν τῶν λοιπῶν ἔcχον ἀνθρώπων· διφυεῖc γὰρ ἦcαν, ἔχοντεc ἑκάτεροc δύο κεφαλάc, τέccαραc δὲ χεῖραc καὶ πόδαc τοὺc ἴcουc, ἓν δὲ cῶμα.

3) Hesiod fr. 13 p. 280 M. bei Apollon. lex. Hom. 113, 23 (und unten S. 324 Anm. 1). Ibykos fr. 16, 2 τέκνα Μολιόναc. Aber nicht einmal von einer genealogischen Anknüpfung dieser Mutter wissen wir etwas; denn wenn sie bei Aristonikos zu Λ 709 Tochter des Μόλοc genannt wird, so ist das ein blosser Rückschluss des Grammatikers. Aristarchs Lehre gibt Ariston. a. O. und zu Λ 750. Von dem Mutternamen ist dann die spätere Bezeichnung Μολιονίδαc gebildet (bei Plutarch, Apollodor ua.). Vgl. Götternamen S. 24.

4) N 249 Μηριόνη, Μόλου υἱέ vgl. K 269 f. Merkwürdig Plut. de def. or. 14 p. 417[e] ἐν Κρήτῃ . . . ἔγνων ἄτοπόν τινα τελουμένην ἑορτήν, ἐν ᾗ καὶ εἴδωλον ἀνδρὸc ἀκέφαλον ἀναδεικνύουcι καὶ λέγουcιν ὡc οὗτοc ἦν Μόλοc ὁ Μηριόνου πατήρ, νύμφῃ δὲ πρὸc βίαν cυγγενόμενοc ἀκέφαλοc εὑρεθείη. Auf Münzen von Erythrai kommt mehrfach Μολίων als Magistratsname vor, s. Cat. Brit. Mus., Ionia p. 122 f. 134. 138. Die Μώλεια bezeugt schol. Apollon. Rhod. 1, 164 p. 313, 32 K.

strafung des Augeias gewehrt hatte.[1]) Diese Sage tritt bedeutsam hervor bei Pindar Ol. 11, 24 ff., der auch den Hinterhalt zu betonen nicht vergisst. Wir haben in dem Sieg des Herakles über die Molionen das eleische Gegenstück zu der arkadischen Göttersage, die sich an das Fest der Μώλεια knüpfte, und werden nicht zweifeln, dass die ältere Benennung des Zwillingspaars die zu diesem Festnamen stimmende war, Μολίονε(ς), wie sie nach eleischer Ueberlieferung Pindar (Ol. 11, 34) nennt.

Das andere Patronymikon weist auf Aktor, den Bruder des Augeias. Aber als ob es mit zwei Vätern noch nicht genug wäre, nennt das Homerische Epos in einem Athem mit den beiden Patronymika 'den weitherrschenden Enosichthon' als Vater[2]) und Pindar bezeichnet sie ohne Weiteres als Söhne des Poseidon. So leicht sich dieser Widerspruch durch die Wahrnehmung hebt, dass Aktor der 'Treiber' eine Benennung des Ποσειδῶν Ἵππιος gewesen sein muss, so sehr wird das Verständniss des Doppelpaars und seiner Sage durch dies Hereintreten des Poseidon erschwert. Schnurstracks scheint dem die Thatsache gegenüber zu stehn, dass Nestor, der Poseidonische Heros, den Kampf wider die Molionen aufnimmt, sowohl mit den Waffen als mit Wagen und Pferden (Ψ 638 f.). Ich möchte diese Ueberlieferungen in den Plaudereien des Nestor, so blass sie auch sind, nicht verdächtigen. Sie entsprechen dem Wesen des Zwillingspaares besser als die Herleitung von Poseidon, die, wenn sie wirklich primär und nicht erst die Folge der Verschmelzung zweier verschiedener Paare sein sollte[3]), offenbar keinen Einfluss auf die Vorstellung davon ausgeübt hat. Die Molionen stehen in naher Beziehung zu Augeias, dem eleischen Sonnengotte; sie sind nicht nur seine Vorkämpfer gegen Herakles: sie sind auch seine Bruderskinder, ja in einer Variante der Sage wird der eine von ihnen, Eurytos, sogar Sohn des Augeias genannt; eine andere versucht Ausgleichung dadurch, dass sie den Aktor zum Sohne des Poseidon und Enkel des Augeias macht.[4]) Um es mit einem Worte zu sagen, sie sind die Dioskuren von Elis. Wie diese sind sie 'junge Schimmelreiter', und Ibykos, der sie so nennt (fr. 16), fügt hinzu, dass sie 'beide zusammen geboren in silbernem Ei'. Selbst die Leukippiden fehlen ihnen nicht: sie hatten zu Gemahlinnen ein Paar von Zwillingsschwestern, Töchter des Dexamenos von Olenos in Achaia: Kteatos

---

1) Apollod. II 7 2. Pausan. V 2, 1. 2. 3, 1 vgl. II 15, 2. III 18, 15. VIII 14, 9. schol. Plat. Phaedon. 89c (πρὸς δύο οὐδ' ὁ 'Ηρακλῆς). Phot. lex. 356, 11. schol. Λ 709. Diod. 4, 33 Plut. de Pyth. or. 13 p. 400e. Die Zahl der gefallenen Kleonaeer gibt Aelian var. hist. 4, 5.

2) s. Rhein. Mus. 53, 348.

3) Der Fall wiederholt sich beim 'Keulenträger'. Zu den Thaten des Theseus, eines Poseidonsohns, gehörte, dass er *Coryneten Neptuni filium armis occidit* (Hygin f. 38). Aber hier kommt uns die Überlieferung zu Hilfe, welche sonst diesen zum Sohn des Hephaistos macht (Apollod. III 16, 1. Ovid met. 7, 437. Hygin f. 158). Dieser Keulenträger wird Periphetes genannt, in anderen Theilen des Peloponnes trug er andere Namen.

4) Diodor IV 33, 3 Εὔρυτον τὸν Αὐγέου. Hyginus f. 157 *Neptuni filii . . . . Belus Actor Dictys ex Agamede Augei filia* von M. Schmidt Hyg. p. 14, 4 übel misshandelt. — Mit den Dioskuren hat, wie ich nachträglich sehe, schon Furtwängler in Roschers Lex. 1, 1155 und v. Wilamowitz zum Herakles 2, 58 die Molionen zusammengestellt.

nahm die Theronike, Eurytos die Therophone; jenes Sohn war Amphimachos, des anderen Thalpios[1]), und dies Vetternpaar war unter den Helden vor Troia (B 620). Dem weiteren Ausblick, der sich hier eröffnet, wollen wir uns nicht ganz verschliessen. Auch Deïaneira, sonst Tochter des Oineus, galt als Tochter des Dexamenos. Herakles beschläft sie und verspricht ihr beim Weggehn die Ehe. Inzwischen wirbt der Kentaure Eurytion, Sohn des Ixion, um ihre Hand und der Vater verspricht sie ihm. Am Hochzeitstage kommt Herakles, erschlägt den Eurytion und führt die Verlobte heim. Ausser anderen hatte Hermesianax diese Fassung der Sage erzählt.[2]) Die Verschiedenheit des Suffixes kann uns nicht hindern in Eurytion den bereits bekannten Eidam des Dexamenos und in dem Kampf mit Herakles eine Replik zu dem Kampf der Molionen zu erkennen; die verblasste Erinnerung an die Doppelleibigkeit könnte mitgewirkt haben, den Eurytion zum Kentauren zu machen, aber es ist wohl einleuchtend, dass der Kentaure Eurytion von der Hochzeit des Peirithoos die Umbildung veranlasst hat. Eines der berühmtesten Abenteuer des Herakles, den Kampf gegen Eurytos von Oichalia, dürfen wir danach als eine weitere Gestalt derselben sagenhaften Vorstellung betrachten; hier ist unter dem Einflusse des ionischen Epos jede Spur der Doppelleibigkeit geschwunden.

Eine bildliche Darstellung der Molionen ist meines Wissens bisher nicht nachgewiesen worden, obwohl sie auf alten korinthischen Vasen erwartet werden kann. Aber einen Begriff davon, wie Vasenmaler die Aufgabe gelöst haben würden, kann uns Geryones geben, der auch zweileibig gebildet worden ist. Auf einer apulischen Vase[3]) sehen wir den einen Leib todt zu Boden gesunken, der andere durch den gefallenen niedergezogen richtet sich auf und zückt die Lanze gegen Herakles, der mit der Keule zum vernichtenden Schlage ausholt. Beide Hälften des Doppelwesens müssen eine nach der anderen überwältigt werden. Auch Pindar hebt beim Kampf des Herakles mit den Molionen die doppelte Arbeit hervor: 'er erlegte Kteatos den ruhmreichen, erlegte den Eurytos' (Ol. XI 27).

Es hat sich uns gezeigt, wie das aus zweien, Eurytos und Kteatos, zusammengewachsene Doppelwesen der Molionen sich zu einem einheitlichen Eurytos (Eurytion) verdichtet hat. Das war dann der Zwilling, das Zwillingswesen. Dieser Begriff ist wirklich geschaffen worden. Beide Glieder des arischen Zweigs haben ihn bewahrt. Den Indern des Rigveda ist Yama, 'der Zwilling', Sohn des Sonnengottes Vivasvat, König im lichten, himmlischen Reich

1) Pausan. V 3, 3 Ἄκτορος γὰρ τοῖς παισὶν ἀδελφὰς ἐσαγαγομένοις διδύμας ἐς τὸν οἶκον, Δεξαμενοῦ θυγατέρας ἐν Ὠλένῳ βασιλεύοντος, τῷ μὲν ἐκ Θηρονίκης Ἀμφίμαχος, Εὐρύτῳ δὲ ἐκ Θηροφόνης ἐγεγόνει Θάλπιος. Über die Bedeutung des Dexamenos s. Sintfluthsagen S. 102 f.

2) Die Sage gibt Hygin. f. 33, Pausan. VII 18, 1 erwähnt bei Gelegenheit von Olenos ἐλεγεῖον ἐς Εὐρυτίωνα Κένταυρον ὑπὸ Ἑρμησιάνακτος πεποιημένον. Aber schon Bakchylides hatte dies Abenteuer erwähnt (fr. 60), und eine Komödie des Timokles den Stoff bearbeitet. Es ist zu beachten, dass der Name der umstrittenen Tochter des Dexamenos nicht feststand; bei Apollod. II 5, 5 heisst sie Mnesimache, bei Diodor 4, 33 Hippolyte. Auf Vasenbildern wird Dexamenos mit Eurytion verwechselt, s. Gerhard Auserl. Vasenb. 2, 122.

3) Gerhard, Apulische Vasenbilder Taf. X.

der Abgeschiedenen. Den Eraniern hat nach der Darstellung des Zendavesta Yima, der Sohn des ersten Sterblichen, Vivanhan, die Erde um das doppelte vergrössert und an ferner Stelle einen Garten des Paradieses (Vara) angelegt; auch die jüngere Perserdichtung knüpft an die Herrschaft des Dsçhem-schid noch die Vorstellung eines ungestörten Glücks.[1]) Die Inder konnten diesen 'Zwilling', nachdem sein Wirkungskreis einseitig geworden war, nicht mehr verstehen, und haben ihm eine Yamī zur Seite gestellt. Das darf nicht täuschen und uns am Ende veranlassen in den beiden Geschwistern ein erstes Menschenpaar wie Adam und Eva zu sehn[2]); wir wissen (s. Göttern. 30 f.), wie wir über diesen weiblichen Nebenschoss zu urtheilen haben. Oft wird im Veda von den 'beiden Welten' gesprochen und darunter Himmel und Erde, aber auch Osten und Westen, Tag und Nacht verstanden.[3]) Fassbar werden uns Yama und Yima durch den römischen Ianus geminus. Dieser Gott umfasst alle Doppelseitigkeit des Himmels und des menschlichen Lebens: er bewacht Ausgang und Eingang, er öffnet (*Patulcius*) und schliesst (*Clusivius, Clusius*); das Wesentlichste ist, dass er gleichzeitig Osten und Westen im Auge hat. Ovidius legt ihm die Worte in den Mund (*fast.* 1, 137)

utque sedens primi uester prope limina tecti
ianitor egressus introitusque videt,
sic ego perspicio caelestis ianitor aulae
eoas partes hesperiasque simul,

und Macrobius erklärt, indem er nach Labeo Ianus als Sonnengott fasst, das Attribut *geminus* als 'Herrn beider Himmelsthüren', der den Tag beim Aufgang eröffne, beim Untergang schliesse (Sat. I 9, 9); die beiden Himmelsthüren konnten nie anders als auf Ost und West gedeutet werden.[4]) Das natürliche Wahrzeichen des Gottes war der in die Mitte der Ost-Westlinie (des *decumanus*) gesetzte Durchgangsbogen (*Ianus bifrons*), der sich mit Rücksicht auf die vertical schneidende Strasse von Nord nach Süd (den *kardo*) eben so naturgemäss zum *Ianus quadrifrons* erweiterte. Trotz dieser durch das tägliche Leben frisch erhaltenen Doppelseitigkeit ist auch bei dem römischen Zwillingsgott im Lauf der Zeit der Schwerpunkt nach einer Seite verschoben worden, wie bei dem indischen, nur nach der entgegengesetzten. Ianus ist vorzugsweise der Gott des Anfangs. Der erste Monat des Jahres, der erste Tag jedes Monats ist ihm heilig, er ist der Gott der Morgenfrühe, der *Matutinus pater*,

---

1) s. R. Roth in der Zeitschr. d. d. morgenl. Gesellsch. 1850 B. 4, 417 ff. Westergaard in Webers Ind. Studien 3, 402 ff. J. Ehni, Der vedische Mythus des Yama, Strassb. 1890.

2) so Roth a. O. 425 f. Kuhn Ztschr. f. vgl. Sprachf. 1, 449 f. sieht in den beiden gar Blitz und Donner.

3) s. Th. Benfey zum Samaveda, Uebersetzung S. 221 f. Nach dem Bestattungshymnus (Rigv. X 17, 6) geht Pushan 'zu beiden Stätten, zu den liebsten Sitzen hin und zurück'.

4) Isidorus or. 3, 39 *ianuae caeli duae sunt, oriens et occidens. nam una parte sol procedit, alia se recipit.*

unde homines operum primos uitaeque labores
instituunt (Horatius sat. II 6, 20 f.),

und bei jedem Opfer ruft der Betende zuerst den Ianus an.[1]

Bei einer bis in so späte Zeit verehrten Gottheit ist es nicht zu erwarten, dass die alte Zwillingsbildung festgehalten worden wäre. Aber die Vorstellung der Doppelseitigkeit war doch so lebendig, dass sie aus der bildlichen Darstellung nicht ganz ausgemerzt werden konnte. Die einheitliche Menschengestalt wurde durchgeführt, aber es blieb der Doppelkopf. Ovidius nennt ihn zwar einmal *biformis* (fast. 1, 89), er spricht von der *forma biceps* der alten Münzen (ebend. 230), aber die gewöhnliche Bezeichnung ist seit Vergilius *bifrons*. Jeder kennt die alten Gussstücke und die Familienmünzen mit dem bärtigen Doppelkopfe auf der Vorderseite. Er ist mit der römischen Herrschaft weiter gewandert; auf Sicilien begegnen wir ihm zu Panormos und in Syrakus, in Makedonien auf jüngeren, nach 88 v. Chr. geprägten Kupfermünzen von Amphipolis und Thessalonike, nur dass auf griechischem Boden beide Köpfe einen Lorbeerkranz zu tragen pflegen. Noch auf einer Medaille des K. Commodus ist das Stempelbild zur Verwendung gekommen.[2]

Dieser Typus ist viel weiter verbreitet als man sich gewöhnlich bewusst ist. Sowohl in Etrurien wie in Campanien hat man einen ähnlichen Münzstempel angewandt. Das *aes grave* von Volaterrae (Velathri) zeigt zwei unbärtige lockige Köpfe mit abgewandten Gesichtern auf einem Hals, durch einen flachen spitz auslaufenden Hut ist die Fuge der Köpfe überdeckt.[3] Campanische Münzen haben jugendlichen bartlosen Doppelkopf, theils mit Lorbeerkranz theils mit Diadem im Haar.[4] Eine athenische Bleimarke stellt einen Doppelkopf mit zwei bärtigen Gesichtern dar.

Auch weibliche Doppelköpfe finden sich. Auf Münzen von Rhegion sind sie lorbeerbekränzt, und mit Modius, Diadem, Ohrringen und Halsband geschmückt, in Syrakus mit Lorbeerkranz[5]; in Lampsakos ist der weibliche Doppelkopf beliebt sowohl auf archaischen Münzen wie auf solchen aus dem IV. Jhdt.:

---

1) Macrobius Sat. I 9, 3 *ideo cum in sacrificiis praefationem meruisse perpetuam* vgl. ebend. § 9. Ovidius fast. 1, 171 ff. Über die *kalendae* s. Macr. Sat. I 9, 16. 15. 19.

2) Aes grave del museo Kircheriano taf. II 4—6 usw. Panormos: Cat. of the gr. coins in the Brit. Mus., Sicily p. 124 n. 29—30. p. 126—8 n. 1. 3. 5. 7. 9—11. 14—19. Syrakus: ebd. p. 229 n. 722. Numism. chronicle 1874 t. XIV 13. Amphipolis: Beschreibung der antiken Münzen in Berlin 2, 44. Thessalonike: ebd. 2, 139. Brit. Mus., Macedonia p. 112 n. 32—9. Commodus: Ackerman, Rom. coins I p. 317 n. 59. Eine sehr dankenswerthe aber ergänzungsbedürftige Uebersicht der erhaltenen Doppelköpfe hat de Witte Annali 1858 t. 30, 79 ff. gegeben.

3) Museo Kircher. cl. III taf. I 1—7. Catal. Brit. Mus., Italy p. 11 n. 1. Beschr. d. ant. Münzen in Berlin III 1, 2.

4) Beschreibung d. ant. Münzen in Berlin III 1, 166 n. 8 (taf. VIII 105), mit Diadem ebd. S. 18 n. 17; Ackerman, Rom. coins I p. 96 n. 4—8 vgl. Mommsen Röm. Münzwesen 211. Athen. Bleimarke: Mon. dell' inst. VIII taf. 52 n. 728 (die folgende Nummer gibt das l. Gesicht bärtig, das r. unbärtig).

5) Cat. Brit. Mus., Italy p. 381 f. n. 89—94. ebd., Sicily p. 186 n. 280—2 vgl. Head im Numism. chron. 1874 p. 29 taf. VI 15. 16.

die Köpfe sind mit Stirnband, Ohrring und Halsband geschmückt, auf den jüngeren Münzen ist deutlich die Fuge bezeichnet, wo die beiden Köpfe zusammenstossen.[1]

Nur selten sind wir in der Lage diese Doppelköpfe sicher zu benennen. Silbermünzen der Insel Thasos aus dem IV. Jh. v. Chr. stellen den Kahlkopf des Silenos verdoppelt dar.[2] Auf athenischen Münzen kommt der Doppelkopf der Athena vor, die Deutung ist durch den Helmschirm sicher gestellt[3]; auch der roh gearbeitete behelmte Doppelkopf auf Münzen von Uxentum in Calabrien ist jetzt als Athene erkannt[4]; eine wahrscheinlich kilikische Münze noch nicht ganz freien Stils zeigt gleichfalls janusartigen Athenekopf mit Ohrring und Halsband, die Helme sind mit Kamm versehen[5]: den marmornen Doppelkopf der Athene im capitolinischen Museum können wir also nicht auf blosse Künstlerlaune zurückführen. Merkwürdig und ein Beweis, wie geläufig die Form war, ist es, dass man sie noch auf den Sarapis anwandte: Kupfermünzen von Katana tragen den Doppelkopf des ägyptischen Gottes, vom Modius bedeckt.[6]

In den zahlreichen Fällen, die ich vorgeführt habe, sind die beiden Gesichter der Doppelköpfe durchweg gleicher Art und gleich gebildet: der Hals und die auf der Berührungslinie liegenden Ohren sind gemeinsam; es sind zwei Köpfe, nicht etwa ein Kopf mit zwei Gesichtern beabsichtigt, wenn auch auf den älteren Darstellungen der Oberschädel nicht getheilt scheint. Es entspricht diese gleiche Bildung der entwickelteren Einheitsvorstellung, welche diese auf blosse Doppelköpfigkeit beschränkten Zwillingsbildungen beherrscht. Es wird eine einheitliche Gottheit gedacht, die nach zwei Seiten wie Ost und West blickt oder in zwei Reichen wie Himmel und Erde mächtig und thätig ist.

Nur ein abweichender Fall steht meines Wissens gegenüber, der bekannte Münzstempel der Insel Tenedos.[7] Nach links gewandt ein stolzer Männerkopf mit Vollbart und Lorbeerkranz in dem über der Stirne hoch sich bäumenden Haare, der Knochen über dem Auge stark entwickelt: man hat den Eindruck Zeus vor sich zu sehn. Nach rechts blickt ein etwas herber Frauenkopf; das Haar ist vorn über Stirn und Wange vor dem Diadem bauschig zurückgenommen, Locken fallen den Nacken hinab. Seit dem Anfang des V. Jh. bis zur römischen Zeit haben die Tenedier diesen Doppelkopf auf ihren Münzen geprägt und ihm

1) Cat. Brit. Mus., Mysia p. 79 f. n. 10—22 taf. XVIII 9—12; die jüngeren p. 82 f. n. 32—45. 50—2 taf. XIX n. 10. 13.

2) Head, Historia num. p. 228.

3) Beulé, Monnaies d' Athènes p. 52 f. Cat. Brit. Mus., Attica p. 5.

4) Cat. Brit. Mus., Italy p. 220 n. 4 f. s. Beschreibung der ant. Münzen in Berlin III 1, 310.

5) Imhoof-Blumer, Monnaies grecques p. 371 n. 70, abgebildet taf. G 11. Museo Capitol. t. I Taf. 4.

6) Catal. Brit. Mus., Sicily p. 54 n. 91 f. Aehnliches auf Gemmen, s. S. 331 Anm. 6.

7) Eckhel doctr. num. 2, 438 f. Head Hist. num. p. 276. Imhoof-Blumer Monn. gr. S. 269. Abbildungen der älteren Prägungen findet man Brit. Mus., Guide t. II 19. XVIII 20 f., der späteren bei Head a. O. Als Zeus hat den männlichen Kopf auch Overbeck Gr. Kunstmyth. 2, 108 ohne weiteres genommen.

auf der Rückseite die sprüchwörtlich gewordene Doppelaxt (Τενέδιος πέλεκυς) gegenüber gestellt. Man hat an das Geschwisterpaar Tennes und Amphithea, an den 'zweigestalteten' Dionysos gedacht. Folgt man dem unwillkürlichen Eindruck, den das Bild auf den Betrachter machen muss, so wird man nicht wohl eine Darstellung der himmlischen Ehe des Zeus und der Hera verkennen können, die wir (s. S. 321) nicht überrascht sind so gefasst zu sehen. In dieser Ansicht darf uns die Gestalt eines Scepters bestärken, das auf einer Vase von Vulci Zeus in der Hand trägt: aus dem Knauf steigt eine nackte menschliche Gestalt etwa vom Bauche an empor, deren Kopf rechts ein bärtiges Männergesicht, links ein Frauengesicht zeigt[1]); die Brust der männlichen Seite ist nackt, auf der linken Seite sind die Falten eines Gewandes angedeutet. Was kann dieser Schmuck von Zeus' Scepter anderes bezeichnen sollen als die himmlische Ehe? Vereinzelt erscheint auch auf einer Elektronmünze von Kyzikos[2]) ein Doppelkopf mit ungleicher Bildung der Gesichter, rechts ein männliches, links ein weibliches: gewiss nicht, wie der Herausgeber etwas voreilig annimmt, Vereinigung von Satyr und Nymphe.

Dass hinter der Mehrzahl dieser Münzstempel alte Cultusbilder stehn, wird Niemand bezweifeln. Das Bild des *Ianus geminus* in seinem alten Tempel am Forum war ebenso gewiss doppelköpfig[3]), wie dies für das von Augustus aus Aegypten mitgebrachte Kunstwerk eines griechischen Meisters bezweifelt werden muss. Und dass in älterer Zeit auch griechischen Künstlern diese Form ganzer Figuren nicht unbekannt war, zeigen uns die Vasenbilder. Auf einer rothfigurigen Vase von Chiusi ist Boreas beim Raube der Oreithyia mit doppeltem bärtigem Antlitz dargestellt[4]); gerade so trug der litauische Wejopatis (Herr des Winds) Doppelgesicht und Flügel; aber die griechische Mythologie hat selbst eine Bestätigung der Doppelseitigkeit bewahrt, indem sie dem Boreas ein Paar zu Söhnen gibt, Kalaïs und Zetes, den 'Schönweher' und den 'Stürmer'.

1) Monum. dell' inst. VIII t. XXIV vgl. Benndorf Annali 1865 p. 380 f.

2) Numismatic chronicle 1887 (ser. III vol. VII) taf. II n. 25 vgl. Greenwell das. S. 72.

3) Plinius n. h. 34, 33 vgl. Ovid. fast. 1, 95 ff. Augustinus ciu. dei 7, 7 *in simulacro faciem duplam*. 7, 8 *bifrontis simulacri*. Das griechische erwähnt Plinius 36, 28.

4) Annali 1860 t. 32 tav. d'agg. *L* vgl. Stark das. 328 ff. Stephani, Boreas u. d. Boreaden (Mém. de l'acad. de S. Petersbourg sér. VII t. XVI) p. 11 f. Nachgebildet auch in Roschers Lex. 1, 810. Die künstlichen Deutungen des Doppelgesichts von Stark und Stephani lasse ich auf sich beruhn. Statt aller Worte genügt es auf die alte preussisch-litauische Parallele hinzuweisen. Praetorius (Deliciae Prussicae hsg. v. Pierson S. 27) berichtet: 'Mir fällt ein, was ich einsmahls bey einem Fischer in dem Dorf Karckel gesehen. Derselbe hat anstatt der Fahnen auf dem Mast seines Bootes eine *statuam* beim Ruder [dh. dem Steuerruder] aufgerichtet. Er hatte nemblich von Borken gemacht ein Bild eines Menschen, dass am Kopf zween Gesichter, eins vornen, eins hinten waren, an beyden aber war das Maul aufgesperret [der Wind wird also aus dem Mund geblasen]; an den Schultern waren zween ziemlich grosse Flügel, daneben er seine Hände ausgestrecket, die rechte aufwärts, die linke erdwärts; in der linken hielt er einen Fisch, in der rechten ein Fässchen. Auf dem Haupt war ein Hahn gemacht. Das bildt nente er *Wejopatis* (Herr des Windes)'. Es wird noch hinzugefügt, dass der Pfarrer des Ortes diesen Fischer 'vor einen recht alten preussischen Heyden' gehalten habe, der nicht zu bewegen war die Kirche zu besuchen, dass man ihn aber für den reichsten Fischer ansah. Man möchte vermuthen, dass das Doppelgesicht den *uentus secundus* und *aduersus* bedeutete.

Bedeutsamer ist es, dass auch Argos Panoptes, der Wächter der Io, zweiköpfig gebildet wurde. Ein schwarzfiguriges Vasenbild von Bomarzo, auf dem er unter den Streichen des Hermes zur Erde gesunken ist, gibt ihm zwei bärtige Gesichter; auf einer rothfigurigen Vase von Ruvo, auf welcher Argos mit der Keule gegen Hermes kämpft, sind die beiden Hälften des Kopfes verschieden gebildet, die linke nach Hermes schauende ist bärtig, die rechte bartlos und jugendlich; beide Köpfe sind mit Stirnband geschmückt und werden durch einen gemeinsamen Petasos bedeckt.[1]) Und so hat ihn der Dichter des Aigimios gedacht, wenn er ihm vier Augen zuschrieb; noch Kratinos kannte seine zwei Köpfe.[2]) Es wird dadurch klar, dass die schon bei Aischylos begegnende Ausstattung des Argos mit hundert oder mehr Augen (auf der Ruveser Vase hat sogar die Keule Augen erhalten) erst aus dem Namen des 'Allsehers' heraus sich entwickelt hat. Die Doppelköpfigkeit des Argos könnte durch dieselbe Vorstellung bedingt sein wie beim Wächterhund des Geryones (S. 318); aber beide Namen, Argos und Panoptes (Göttern. 235. 60 f.), gestatten uns den Wächter der Io als einen dem lat. Ianus begrifflich nahe verwandten Gott zu betrachten; als Allseher blickt er gleichzeitig nach Osten und Westen. Damit heben sich denn auch die Zweifel über die auf Sosibios zurückgehende Nachricht, dass es zu Sparta einen Apollon mit vier Armen und vier Ohren gab.[3]) Ein von L. Ross beschriebenes, verloren gegangenes spartanisches Relief stellte eine mit Frauengewand bekleidete Figur in Vorderansicht mit vier Armen dar, welche Foucart auf jenen Apollon bezog. Die Tochter der Demeter wird auf einer Inschrift von Ikonion[4]) τετρακόρη genannt: es wird mit dem Doppelsinn des Wortes κόρη, Mädchen und Auge, gespielt, aber sie musste doch mit vier Augen dargestellt sein. Sowohl bei Apollon wie bei Kore muss Doppelbildung mindestens des Kopfes vorausgesetzt werden. Auf einer Münze von Allifae in Campanien[5]) ist sogar Skylla mit doppeltem Antlitz dargestellt.

Als mit der Kunst sich künstlerisches Gefühl bei den Griechen entwickelte, konnten Missbildungen wie diese Menschengestalten mit doppeltem Kopf nicht länger Bestand haben. Wie lange an einzelnen abgelegenen Orten alte Schnitzbilder dieser Art sich erhalten haben mögen, lässt sich freilich nicht bestimmen. Einen Anhalt haben wir gleichwohl an dem Tenedischen Münzstempel. Seine Anwendung in früher Zeit und die mehr als drei Jahrhunderte dauernde Verwendung sind undenkbar ohne die Voraussetzung eines Cultusbildes. Und doch

---

1) Vase von Bomarzo: O. Jahn im Bullettino 1839 p. 21. Vinet in Revue archéol. III p. 210. Die Vase von Ruvo ist abgebildet von Minervini im Bullett. Napol. 1845 taf. III.

2) Hesiod. fr. 176 Marksch. 5 K. im schol. Eur. Phoen. 1116 τέτρασιν ὀφθαλμοῖσιν ὁρώμενον ἔνθα καὶ ἔνθα (danach Orph. fr. 64 Ab. vom Phanes). Kratinos in den Πανόπται fr. 2 p. 102 f. Mein. κρανία δισσὰ φορεῖν, ὀφθαλμοὶ δ' οὐκ ἀριθμητοί.

3) Sosibios fr. 11 *FGH* 2, 627 bei Zenob. prov. 1, 54 vgl. Hesychios u. κουρίδιον und κυνακίας. Libanios t. I p. 340, 6 R. ἐν Ἀπόλλωνος τετράχειρος ἀγάλματι. Ross Arch. Aufs. 2, 659. Foucart zu Le Bas explic. p. 101.

4) *CIG* n. 4000 t. III p. 69 vgl. oben Anm. 2.

5) Beschreibung der ant. Münzen des Berl. Mus. III 1 S. 73 vgl. v. Sallet Ztschr. f. Numism. 1886 B. 14, 166.

kann nichts klarer sein, als dass der Verfasser der Aristotelischen Politie von Tenedos oder vielmehr dessen älterer Gewährsmann, als er seine thörichte Legende mit den Prägebildern in Zusammenhang setzte[1]), von einem ähnlichen Cultusbild auf der Insel nichts mehr wusste; die Legende ist geradeso von den Münzen abgelesen, wie die Jagdgeschichte des Herodot von den Löwen und wilden Stieren bei Akanthos aus dem Münzstempel dieser Stadt. Man hat also ein Recht zu sagen, dass spätestens um 400 v. Chr. Erinnerungen an das ehemalige Cultusbild auf Tenedos nicht mehr vorhanden waren. Die hellenische Kunst hatte um diese Zeit die Herrschaft des Schönen allerwärts siegreich durchgeführt. Der Doppelkopf mit der Krone, den auf dem attischen Grabrelief zu Triest[2]) Zeuxippos trägt, kann unser Urtheil nur bestätigen, seit Conze gezeigt hat, dass er erst von einem modernen Fälscher eingesetzt worden ist. Den alten Doppelbildungen gegenüber blieb der fortschreitenden Kunst des fünften Jahrhunderts nichts übrig als entweder sie in ihre Bestandtheile zu zerlegen oder den letzten Schritt zu voller Einheitlichkeit zu thun.

Aber ein Mittelweg war doch offen gelassen, mittels dessen man die alte Zweiheit festhalten und zugleich dem Schönheitsgefühl Rechnung tragen konnte. Die conventionelle Form der Herme, des vierkantigen Steinpfeilers, gestattete den Kopf, in den sie auslief, zu verdoppeln und zu vervierfachen, ohne dass der an die Form gewöhnte Beschauer durch die Mehrheit der Köpfe veranlasst worden wäre dieselben sich in seiner Phantasie zu einer Missgestalt zu ergänzen. Diese Erweiterung der Herme muss schon in der Zeit erfolgt sein, als die alten Doppelbildungen noch nicht ganz verdrängt waren. Einmal vorhanden wurde sie festgehalten und als willkommenes Kunstmittel zum Schmuck von Wegen und Anlagen, auch wohl von Bibliotheken verwendet und fortgebildet. Ursprünglich musste auch hier die gleiche Bildung beider Köpfe die Regel sein, wie wir es an den Münzen sehen. Dafür zeugt die erwähnte Doppel-Athena (S. 328), der Doppelkopf des bärtigen Dionysos im Vatican[3]), eine kleine Bronze zu Paris, die in alterthümlichem ('etruskischem') Stil einen männlichen Doppelkopf mit ganz gleichartigen Gesichtern (unbärtig, mit Stirnband geschmückt) zeigt[4]); und noch Lukianos wird durch die Zweischneidigkeit und Doppelseitigkeit der Orakelsprüche an Hermen mit gleichartigem doppeltem Kopf erinnert.[5]) Späterhin, als diese Hermen nur decorativen Zwecken dienten, liebte man verschiedenartige männliche Köpfe, und mehr noch einen männlichen und weiblichen, namentlich aus dem bakchischen Kreise zu vereinigen.[6])

---

1) Arist. fr. 593 Rose³ bei Steph. Byz. p. 616, 3. Phot. lex. p. 576, 17. Heracl. exc. 7, vgl. Rose Arist. pseudepigr. p. 530 f.

2) Pervanoglu, Das Familienmahl S. 70. Conze in den Sitzungsber. d. Wiener akad. 1872 b. 71, 321 f. (taf. I 2).

3) Visconti, Museo Pio-Clement. VI taf. 8.

4) Babelon et Planchet, Catalogue des bronzes antiques de la bibliothèque nationale p. 322 n. 734. Die Herausgeber benennen den Kopf Hermes.

5) Luk. Iuppiter trag. 43 (χρηϲμόϲ) ἀκριβῶϲ ἀμφήκηϲ ἦν καὶ διπρόϲωποϲ, οἷοί εἰϲι τῶν ἑρμῶν ἔνιοι, διττοὶ καὶ ἀμφοτέρωθεν ὅμοιοι, πρὸϲ ὁπότερον ἂν αὐτῶν μέροϲ ἐπιϲτραφῇϲ.

6) s. die Zusammenstellung bei de Witte Annali 1858 b. 30, 82 ff. vgl. Mus. Chiaramonti taf. 32.

Es ist das eine bekannte Sache, und ebenso bekannt, dass man, wahrscheinlich für Bibliotheken, zwei hervorragende Vertreter einer Litteraturgattung in einer Herme zusammenfasste, wie Sophokles und Euripides, Aristophanes und Menander, Herodot und Thukydides, Sokrates und Platon; der Epikureer verfuhr ebenso mit den beiden Hauptheiligen seiner Schule, Epikuros und Metrodoros. Aber auch abseits der litterarischen Kreise hat man die Doppelherme beliebt, wie eine Bronze mit zwei römischen Porträtköpfen des III. Jh. n. Chr. in der Sammlung Aug. Dutuit[1]) zeigt.

Später hat die Kunst ein sinnvolles Mittel erdacht, um die Vorstellung des eng verbundenen Paars im Relief von Münzen und Gemmen zum Ausdruck zu bringen. Die englischen Numismatiker haben dafür die gute Bezeichnung *jugate heads*. Zwei Büsten werden so nebeneinander gestellt gedacht, dass dem seitlich von vorn herantretenden Beschauer sich die hintere perspectivisch vorschiebt und so beide Köpfe, aber nur der vordere in voller Ansicht, neben einander erscheinen; thatsächlich zeigt eine Münze von Mantineia die Büsten der Dioskuren so auf einem Altar aufgestellt.[2]) Das künstlerische Geschick dieser Anordnungsweise kann man sich nicht besser vergegenwärtigen, als wenn man die geschmacklose Gegenüberstellung zweier Büsten auf römischen Münzen vergleicht. Mein Ueberblick über die Münzen reicht nicht aus, um das älteste Vorkommen des Motivs mit Sicherheit anzugeben. Für die Nachahmung und weitere Verbreitung desselben waren aber ohne Zweifel die Alexandrinischen Münzen maassgebend, welche zuerst in der Zeit des Ptolemaios Euergetes geschlagen wurden[3]): auf der Vorderseite der regierende König (in voller Ansicht) mit Arsinoe II., Beischrift ἀδελφῶν, auf der Rückseite Ptolemaios I. und Berenike I. mit der Beischrift θεῶν. Auch unter den Nachfolgern sind diese Stempel wiederholt angewandt, und in Aegypten wie in Syrien, seit dem Ende der Republik auch in Rom und dem Reiche nachgeahmt worden.[4]) Sogar auf griechisch-indischen Münzen ist das Motiv verwendet worden, indem man die Köpfe des Königs Straton und der Königin Agathokleia so zusammenstellte.[5]) Aber auch zur Darstellung von Götterpaaren hat man diese Form benutzt. Nicht lange

Fröhner, Collection Aug. Dutuit pl. XXIII. E. Robinson, Museum of fine arts Boston p. 168 n. 463. Ammon und Libye (?) auf geschnittenen Steinen: Overbeck, Gr. Kunstmyth. 2, 300 f.

1) W. Fröhner a. a. O. pl. V. VI vgl. p. 6.

2) Abgebildet und beschrieben von Imhoof-Blumer Monnaies gr. p. 199 n. 238.

3) Catal. Brit. Mus., Ptolemean kings taf. VII vgl. p. 40 f.

4) Ptolemaeus III. oder IV. mit Gemahlin auf einer Münze von Phaselis, bei Imhoof-Blumer Choix de monn. gr. taf. IV n. 153 vgl. Monnaies gr. p. 327; Kleopatra I. stellt sich während ihrer Regentschaft (181 — c. 174) als Isis neben Sarapis (in voller Ansicht) dar: Cat. Br. Mus. p. 79 taf. XVIII 8, auch Imhoof-Blumer, Porträtköpfe auf antiken Münzen t. VIII 12. Syrien: Demetrios I und Laodike, Cat. Br. Mus., Seleucid kings taf. XV 1. 2 vgl. p. 50; andere mit der Abweichung, dass sich die Königin in Vorderansicht stellt, ebd. XVII 6 (etwas verschieden Imhoof-Blumer, Monn. gr. p. 433 f. taf. *H* n. 13) und XXIII 2—4 vgl. p. 85 f. Von Römern sind so Antonius und Octavia, Augustus und Livia, Germanicus und Drusus iun. (Num. chron. 1889 vol. IX p. 239 f.), Claudius und Agrippina usw. verbunden worden.

5) Numism. chronicle 1887 vol. VII taf. VII n. 7 vgl. Gardner ebend. p. 183. Die Syrischen Münzen s. Brit. Mus., Galatia etc. pl. XVIII 6. 8 p. 152.

nach jenen Ptolemaeermünzen mögen die epirotischen mit dem dodonäischen Zeus und Dione (S. 321 Anm. 2) geschlagen sein. Auf Münzen von Seleukeia in Syrien mit der Aufschrift ἀδελφῶν δήμων (150 v. Chr.) erscheinen zuweilen auf der Vorderseite zwei gleichartige bärtige Köpfe in gleicher Anordnung. Die Korkyräer haben so Herakles und Korkyra, die Rheginer Apollon und Artemis, Asklepios und Hygieia, die Alexandriner Helios und Selene, Sarapis und Isis zusammengestellt.[1] Apollon und Artemis sind in gleicher Weise auf einem schönen Gemmenbild[2] vereinigt. Es kann uns nicht überraschen, wenn in Unteritalien z. B. von den Brettiern die Köpfe der Dioskuren nach jenem Schema gepaart werden. —

Ich fühle mich nur als Gast unter den Archäologen. Möchten diese die obige Skizze als bescheidenen Anlauf zur Bearbeitung gemeinsamer Aufgaben freundlich hinnehmen und die unausbleiblichen Lücken des monumentalen Stoffes ergänzen.

---

1) Korkyra: Cat. Brit. Mus., Thessaly p. 152 n. 557. Carapanos, Dodone taf. LXIII n. 32. Rhegion: Cat. Brit. Mus., Italy p. 382 f. n. 97—9; 383 n. 102 f. Helios und Selene: Cat. Brit. Mus., Alexandria p. 264 n. 2042. Sarapis und Isis: ebend. n. 764. 1764. 2289, taf. XIV; auch in Perinthos, Hunterian collection I t. XXVII 6 p. 399.

2) Abg. bei Overbeck, Gr. Kunstmyth. IV, Gemmentafel n. 7 vgl. S. 160. Über die Dioskurenbilder s. Furtwängler in Roschers Lex. 1, 1177 und Carelli tab. 191, 57 (Lokrer). 171, 10 (Brettier). 134, 84 (Paestum), Cat. Br. Mus., Italy p. 384 n. 105—112 (Rhegion). Etwas freiere Haltung hat den beiden Dioskurenköpfen der Stempelschneider einer Münze des Antiochos I. zu geben gewusst, bei Imhoof-Blumer Choix de m. gr. VI 204, vgl. Monn. gr. p. 425 n. 22.



Relief im Casino Borghese.

Der verfehlte Koloss.

Von Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff.

Der unbekannte Rhetor, der etwa unter Claudius die Abhandlung über das Erhabene geschrieben hat, führt in dem glänzendsten Abschnitte jener ehedem berühmten Schrift die Vertheidigung des Genies gegen die Correctheit. Es unterliegt keinem Zweifel, dass er darin gegen denselben Caecilius ficht, den er in seinem ganzen Buche vor Augen hat, das in Wahrheit daraus hervorgegangen ist, dass das gesunde Gefühl für das Grosse, das den Verfasser wirklich auszeichnet, an der kleinmeisterlichen Art des Atticisten Anstoss nahm, dem er doch das Material seiner Abhandlung zum grössten Theile verdankt. Wir wissen, dass die atticistischen Ultras schon zu Ciceros Zeit an den grossen Classikern nörgelten. So hat Caecilius also dem Platon den Lysias vorgezogen, wofür er hier die gebührende Abfertigung erhält. Ihm also gilt folgender Satz: „Gegen den, bei dem zu lesen steht, dass der verfehlte Koloss nicht mehr werth wäre als der Doryphoros des Polyklet, hat man ausser vielen anderen die Entgegnung zur Hand, dass in der Kunst die grösste Vollendung, in den Werken der Natur die Erhabenheit bewundert wird, und die Rede ist eine Naturgabe des Menschen. An einer Statue sucht man das Menschenähnliche, an der Rede das Uebermenschliche" (Kap. 36). Caecilius also hat dem Doryphoros, dem Kanon, einen Koloss entgegengesetzt. Damit ist die auch sonst haltlose Beziehung auf den Koloss des Nero vorab beseitigt. Aber der Gedankenzusammenhang fordert auch, dass der verfehlte Koloss ein berühmtes, von anderen als musterhaft anerkanntes Werk ist. Er muss sich zu Platon verhalten wie der Kanon Polyklets zu Lysias. Da kann man auch den Koloss des Chares nicht brauchen, der nicht

der Vertreter eines erhabenen, aber incorrecten Stiles sein könnte. Wer es ist, lehrt ein Zeitgenosse des Caecilius, Strabon, der bei Gelegenheit der Hera sagt, dass „die Werke des Polyklet an Kunst die schönsten wären, wenn sie auch an Kostbarkeit und Grösse denen des Pheidias nachstünden". (S. 372.) Und beim Zeus erzählt er, „so gross der Tempel wäre, hätte Pheidias doch durch die Grösse der Statue einen Verstoss gegen die Symmetrie begangen. Er hätte den Gott sitzend gebildet, und so mache es den Eindruck, als ob der Gott nicht aufstehen könnte, ohne die Decke zu durchstossen." Strabon fügt hinzu, die Maasse der Statue wären unter andern von Kallimachos in einem Iambus aufgeschrieben (353). Da haben wir die vollkommene Illustration des Kunsturtheils, das Caecilius nur seinem Geschmacke gemäss abgetönt hat. Strabon giebt verständig, wie seine Art ist, das Urtheil seiner gebildeten Zeit wieder; er sagt ein ander Mal, an Kolossalwerken achte man nur auf eine schöne Gesammtwirkung, ohne die Correctheit in allen Einzelheiten zu fordern (S. 14), giebt also die Rechtfertigung des gesunden Menschenverstandes gegen die abfällige Schätzung des verfehlten Kolosses. Man soll in solchen Sätzen Strabons keine Quelle suchen. Will man es, so bleibt die citirte, der Iambus des Kallimachos, der sich nicht dabei begnügt haben kann, die Zahlen in Verse zu bringen, sondern die Statue kritisirt haben muss. Das klingt noch durch, wenn man Pausanias hört, der diejenigen tadelt, die die Maasse aufgeschrieben hätten, denn der Eindruck des Werkes wäre doch noch grösser, und der Gott hätte selbst durch einen Blitz sein Wohlgefallen an dem Kunstwerke kund gethan (V 11, 9). Das letzte Argument zieht allerdings nur für einen Menschen seines Schlages; das erste appellirt passend von der an sich gescheidten und gar nicht unberechtigten Verstandeskritik an den unmittelbaren überwältigenden Eindruck. Pheidias hätte wirklich die Maasse seiner Athena nicht auf ein Sitzbild übertragen sollen. Lukian verhöhnt die, welche die Grösse des Ganzen am Zeus nicht bemerkten, sondern sich an der Vollendung von Schemel und Sohlen aufhielten (Ueber Geschichtschreibung 27). Das ist etwas anderes, und im zweiten Jahrhundert ist die Kritik gegenüber allem Classischen verstummt, aber der Zeus ist immer noch der Prüfstein des Geschmackes, und die Correctheit des Einzelnen ist immer noch der Gegensatz zu der Gesammtwirkung.

Geht es denn aber an, dass der Zeus der verfehlte Koloss sein kann? Nun, wir haben doch zur Zeit Gelegenheit, noch ganz anders absprechende Urtheile über classische Werke zu hören, und wer Lysias über Platon stellte, der musste eigentlich so urtheilen. Wenn es Kallimachos ähnlich gemacht hat, so war er auch nur consequent; er verwarf in dem grossen Strome, dem er den reinen Born vorzog, mindestens im Herzen nicht bloss die Kykliker, sondern Homer. Freilich, das sind vereinzelte Stimmen geblieben, und es ist ja recht, dass sich das Urtheil der Welt nicht stören liess, aber im Grunde sollte man sich über die wenigen Muthigen freuen, die dem Autoritätsglauben zu trotzen wagten, der nicht zum wenigsten die innere Hohlheit des späten Griechenthumes verschuldet hat.

Kümmerlich genug ist die Ausrede des Schriftstellers vom Erhabenen. Er hat offenbar gar kein Verhältniss zur bildenden Kunst. Er versündigt sich an ihr, indem er sie für minder natürlich erklärt als die Rede, und bringt mit der unerträglichen „Aehnlichkeit" ein Schlagwort, das auch dem Plutarch das Wohlgefallen an der Darstellung hässlicher Dinge erklären soll (Ueber Dichterlectüre der Knaben 3). Weil ihm der Zeus so fern lag, hat er nicht, wie er musste, die Vertheidigung des Pheidias übernommen, sondern die wegwerfende Bezeichnung des „verfehlten Kolosses" einfach weitergegeben. Wir aber werden gern auch auf Pheidias die schönen Worte anwenden, die er für die schriftstellerischen Grössen gefunden hat:

„Man soll begreifen, dass solche Naturen (wie Homer, Archilochos, Platon, Demosthenes), mögen sie auch von Correctheit weit entfernt sein, allem Sterblichen überlegen sind. Alles Andere zeigt den Künstler als Menschen: die Erhabenheit erhöht ihn bis an die Majestät Gottes. Was keinen Fehler hat, findet keinen Tadel: das Grosse findet auch Bewunderung .... Deswegen hat jenen Schriftstellern auch die ganze Zeit und Welt, ohne dass die Schelsucht sie als schwachsinnig hätte entmündigen können, die Palme gereicht, bewahrt sie ihnen bis jetzt unentreissbar und wird sie wahren,

so lang die Wasser rinnen, so lang die Bäume blühn."





De equitum singularium titulis Romanis

observatiuncula.

Scripsit Georgius Wissowa.

Salutem felicitatemque cum sexagenario TIBI, vir inlustrissime et carissime, ex animi sententia votis pientissimis imprecamur, ut boni ominis aliquid ad laeti diei sollemnitatem auspicandam conferam, pauca disserere placet de Salutis et Felicitatis religione Romana, qualis conspicitur in titulis equitum singularium Traiani et Hadriani anno h. s. LXXXV in Caelio monte effossis et a Guilelmo Henzen, candidae memoriae viro, in instituti nostri annalibus eiusdem anni p. 235 sqq. egregie inlustratis: quod ut non supervacuum esse arbitrer adducor eo, quod horum numinum rationem ne a viris quidem de antiquitatis Romanae studiis insigniter meritis recte perspici video. Nam cum equites illi honestam missionem adsecuti titulos certis iisdemque fere semper dis consecrare soliti sint et in eorum dedicationibus plerisque omnibus deorum agmen ducant eodem paene semper ordine enumerati Iuppiter O. M. Iuno Minerva Mars Victoria Hercules Fortuna Mercurius Felicitas Salus, Alfredus de Domaszewski in libro omni laude digno, quem de religione exercitus Romani condidit, p. 43 Felicitatem Salutemque deas ita interpretatus est, ut eas proprie ab auxiliis exercitus Romani cultas esse diceret in eorumque monumentis eum locum occupasse, quo a civibus Romanis in legionibus stipendia merentibus Honoris Virtutisque nomina poni solerent. Carolus vero

Zangemeister (in annal. nov. Heidelberg. vol. V p. 45 sqq.), qui eorundem titulorum explicationem praeter ceteros promovit, cum Martem Herculem Mercurium, qui ibi proximo post numina Capitolina loco invocantur, non Romanorum sed Germanorum deos esse perspiceret, praeclaro invento errorem admiscuit, non hos solum deos sed deas quoque in titulis cum illis coniungi solitas Victoriam Fortunam Felicitatem ad Germanorum religionem referens ita, ut tria numinum patriorum paria ab equitibus natione Germanis coli arbitraretur delitescentia sub nominibus Romanis Martis Victoriae, Herculis Fortunae, Mercurii Felicitatis. Quod secus esse iam inde patet, quod Felicitatis mentio etiam in iis titulis exstat, a quibus Mercurii nomen abest, inprimis in vetustissimo omnium, qui Henzeno est num. 3, semper autem coniuncta leguntur Felicitatis et Salutis nomina. Iam vero cum hae eaedem deae eodem loco i. e. post Iovem O. M. Iunonem Minervam conlocatae occurrant in multis fratrum Arvalium monumentis, facere non possumus, quin in utrisque eadem numina eodem sensu accipienda esse censeamus. Arvales autem sacerdotes quales has deas intellexerint ex ipsa sacrorum ratione perspicitur. Salus enim, aut potius Salus publica populi Romani Quiritium, ut par est, invocatur in votis pro salute imperatoris conceptis omnibus et annuis et extraordinariis et cum Iove O. M. Iunone Minerva consociatur ita, ut et ipsi in Capitolio sacrificium fieri soleat et quasi coaluerit cum numinibus Capitolinis: nam cum salutem publicam in nulla actione non respici consentaneum sit, Salus dea non minus in omni sacrificio suum locum habet quam Iuppiter O. M. cum deabus ϲυννάοιϲ, et haec quattuor numina iure primum ubique locum occupant, sequuntur reliqui di alii in aliis sacrificiis electi secundum singulares sacrorum causas. Inter haec autem numina non semper, sed ut res ferebat adhibita Felicitas ita eminet, ut ubicumque in precationis carmen recipitur aut proximum post Salutem deam locum teneat aut omissa Salutis mentione in eius locum succedens ipsos deos Capitolinos excipiat. Quid vero sibi velit Felicitatis in sacris invocatio inde discimus, quod haec dea proprium suum locum habet in iis sacris, quae fiunt ob diem imperii Augustorum, ut Neronis anno 58 (CIL VI 2041, 11), Vitellii a. 69 (2051 I 87), Domitiani a. 81 (2060, 31), similiterque ob patris patriae appellationem Claudio imperatori tributam (2032, 7): idem praeter acta Arvalium confirmat testimonium ferialis Cumani (CIL X 8375), in quo cum legatur v. 15 ..... *ellátus est . supplicátio Félicitati imperí*, invictis usus argumentis Theodorus Mommsen demonstravit (Hermae vol. XVII p. 635, cf. CIL I p. 315 ed. alt.), haec non posse referri nisi ad primam Augusti Caesaris acclamationem imperatoriam supplendaque esse ita fere: [*eo die Caesar primum imperator app*]*ellatus est. supplicatio Felicitati imperi.* Haec autem imperii Felicitas sicuti certe eadem est atque *Felicitas publica* fratrum Arvalium (CIL VI 2041, 11), ita non diversa est neque a *Felicitate Aug*(*usta*) in fragmento aliquo eorundem actorum a. 214 occurrente (CIL VI 2103) ac saepius in imperatorum nummis inde a Galba nominata neque a *Felicitate Caesarum*, cui apud Amerinos una cum Victoria (Caesarum) flamonium institutum fuisse scimus (CIL XI 4371, cf. etiam Bormannum in communicat.

Austriac. archaeol. et epigraph. v. XIX p. 117); neque alia dea significatur, cum in anaglyphis gladii celeberrimi nunc in museo Britannico adservati clipeo imperatoris sedentis Victoriamque manu gestantis inscriptum legimus *Felicitas Tiberi* (Corp. inscr. Rhen. 1108), aut Suetonius tradit (Tib. 5) in honorem Tiberii, quem Fundis natum putabant, simulacrum Felicitatis ex S. C. publicatum ibi esse, aut denique titulum Lunensem CIL XI 1331 L. Titinius Glaucus Lucretianus voti, quod pro salute Neronis Augusti fecerat, compos posuit Iovi Iunoni Minervae Felicitati Romae Divo Augusto. Caesarum autem Felicitatem non esse eam deam, quae Caesaribus omnium rerum felicem eventum praebeat, sed ipsam imperii populique Romani felicitatem a Caesaribus conditam et nummorum et titulorum testimonia demonstrant *temporum* aut *saeculi felicitatem* celebrantium: qua enim dicendi ratione in Traiani imperio praedicando utuntur et Tacitus (Agric. 3 *quamquam primo statim beatissimi saeculi ortu Nerva Caesar res olim dissociabiles miscuerit, principatum ac libertatem, augeatque cotidie felicitatem temporum Nerva Traianus* e. q. s.; cf. hist. I 1 *rara temporum felicitate, ubi sentire quae velis et quae sentias dicere licet*) et Plinius (ep. ad Trai. 12 *ad quam spem . . . hortatur . . . ante omnia felicitas temporum, quae bonam conscientiam civium tuorum ad usum indulgentiae tuae provocat et attollit*), eandem ne quarto quidem saeculo disparuisse docent et alia et titulus Romanus Constanti imperatori positus *felicitatem publicam clementia et virtute cumulanti* (Notit. excavat. antiqu. a. 1886 p. 362). Quam apte autem haec dea adhibeatur iis sacris, quae aut imperii ab imperatore suscepti aut patris patriae nominis in eum conlati memoriam recolunt, et per se patet — nam dies imperii *novus annus* est *saeculi felicissimi*, ut Senecae (apocol. 1) verbis utar a Curtio Wachsmuth (Stud. Lips. v. XI p. 344) emendatis — et belle inlustratur iis verbis, quibus teste Suetonio (August. 58) M. Valerius Messalla Corvinus Augustum in curia patrem patriae salutavit: *Quod bonum faustumque sit tibi domuique tuae, Caesar Auguste! sic enim nos perpetuam felicitatem rei publicae et laeta huic urbi precari existimamus: senatus te consentiens cum populo Romano consalutat patriae patrem.*

Sequitur ut Felicitas illa cum Salute ab equitibus singularibus inter deos tutelares recepta neque numen fuerit peregrinorum militum proprium neque interpretatio Romana Germanicae alicuius deae Mercurio i. e. Guodano consociatae, sed ipsa imperii Felicitas eadem, quam Saluti iunctam Arvales fratres invocabant venerabanturque alii et sacerdotes et privati tum, cum beatitudinem vitae ab imperatoribus urbi et orbi paratam sentiebant aut sentire se fingebant. Nec magis Victoriae et Fortunae, quae frequenter occurrunt in monumentis militum Romanorum (vide Domaszewskium l. c. p. 37 sqq.), explicationem e Germanorum religione repetemus, sed non aliam ob causam ab equitibus singularibus invocari putabimus, atque qua v. gr. ab Arvalibus anno 89 pro salute et reditu Domitiani vota nuncupantur Iovi Iunoni Minervae Marti Saluti Fortunae Victoriae reduci Genio populi Romani; adiunguntur autem Marti Herculi Mercurio non ex

reconditis quibusdam rationibus religionis Germanicae, sed e more Romano deo bellorum potenti Victoria, ut saepe fit, Herculi Fortuna non aliter atque in titulo Reatino CIL IX 4674, Felicitas denique, cuius imago in nummis caduceo insignis esse solet, Mercurio caduceatori, qui et ipse *felix* cognominatur in inscriptionibus CIL IV 812. XII 5687, 10 et in nummo Postumi imperatoris.

Atque de Salutis Felicitatisque in equitum singularium titulis memoria satis dictum sit. TU vero, WOLFANGE HELBIG, salve felixque sis.



Der Abschied von Rom an der Fontana Trevi.

Von R. Wünsch.

Unde causa et origo peregrino sacro, parum comper.
Tac. *Germ. c. IX.*

Für Jeden von uns, dem es vergönnt war, in der ewigen Stadt eine zweite schönere Studentenzeit zu verleben, knüpfen sich wohl die eigenartigsten unter den vielen unvergeſslichen Erinnerungen an den Abschied von Rom. „Diese Hauptstadt der Welt, deren Bürger man eine Zeit lang gewesen, ohne Hoffnung der Rückkehr zu verlassen, giebt ein Gefühl, das sich durch Worte nicht überliefern läſst. Niemand vermag es zu teilen, als wer es empfunden" — schreibt Goethe. Aber wenn es ihm besonders darum schwer fiel, zu scheiden, weil er die Hoffnung der Rückkehr nicht hatte, so ist dem heutigen Rompilger ein besseres Los bescheert: dem Abschiednehmenden verleihen die Zuversicht des Wiedersehens die zurückbleibenden Freunde durch einen liebenswürdigen Zauber. Am Abend vor der Abreise wird er von ihnen an die rauschende Fontana Trevi geführt; heimlich sind dort die rauhen Blöcke, unter denen das klare Wasser für den Durstigen aus zwei Röhren in ein kleines Becken sprudelt, mit Kerzen besteckt worden: sie werden angezündet, und bei ihrem Schein trinkt, wer Rom verlassen muſs, von dem Naſs der Fontana.

Dann aber bewegt sich der feierliche Zug zu dem vorderen Rand des grofsen Bassins; hier mufs der Scheidende abgewendeten Gesichts einen Soldo mit dem Bilde Pio Nonos über seine Schulter in das Wasser werfen: jener Trunk aus der Fontana Trevi und das ihr gespendete Geldstück verzaubern den nordischen Gast — eine magische Gewalt zwingt ihn, nach Rom zurückzukehren, und der Glaube an diesen Zauber verleiht ihm zugleich jene „Hoffnung der Rückkehr", die dem Dichterfürsten nicht beschieden war.

Es ist ein ganz eigenartiger Brauch, dessen Entstehung nachzuspüren wohl reizen kann. Wie überall im Zauber, so liegen auch hier die Reste älterer, aus dem Leben des Tages verschwundener religiöser Anschauungen vor: es leuchtet auf den ersten Blick ein, dafs die ganze Feier zusammengesetzt ist aus einzelnen abergläubischen Riten, die Bräuche des Altertums nachahmen. Es ist ein Opfer in optima forma, dem Schutzgeist der Fontana Trevi dargebracht, mit dem, wenn auch nicht in Worte gefafsten, aber doch still gedachten Gebete um glückliche Rückkehr in die ewige Stadt. Doch gilt das Opfer weder dem steinernen Neptun des Pietro Bracci, der gebieterisch über der Hauptcascade steht, noch den Göttinnen der Gesundheit und Fruchtbarkeit, deren Statuen ihm zur Rechten und zur Linken errichtet sind: über diese Göttergestalten neuerer Zeit hinweg wendet sich der Fremde, der sich in Rom heimisch fühlen gelernt hat, zu der eigentlichen Herrin der Fontana Trevi, zu der Nymphe der Aqua Virgo. Wie die Nymphen für die Alten ursprünglich in den murmelnden Quellen des schattigen Waldes hausen, so wandern sie mit deren Wasser hinaus, auch wenn es von Menschenhand geleitet und den bewohnten Stätten zugeführt wird: hier erscheinen sie dann als Nymphen der Wasserleitung[1]) oder des Brunnens[2]), von deren gütiger Allmacht man die Erfüllung seiner Wünsche hofft, und denen man sich deshalb in Verehrung naht. Wollte man dieser Verehrung zur Nachtzeit Ausdruck geben, so war die Schmückung des Brunnens durch brennende Kerzen von selbst gegeben; als Kaiser Constantin zur Bethätigung seines Christentums sich veranlafst sah, den Kult an der Abrahamsquelle unter der Terebinthe bei Mamre zu untersagen, war u. a. anstöfsig befunden worden „die hellenische Sitte, nach der man dort brennende Kerzen aufstellte".[3])

Bei diesen feierlichen Gelegenheiten trank man dann von dem Wasser der heiligen Quelle, um dadurch ihres Segens teilhaftig zu werden; eine besondere Art dieses Segens aber beruht darin, dafs man von der Quelle nicht mehr getrennt wird, sondern immer wieder zu ihr zurückkehren kann, um Wasser zu schöpfen. Nur aus dieser Anschauung heraus erklärt sich uns der Brauch der Neugriechen, den C. Wachsmuth anschaulich schildert[4]): am dritten Tage nach der Hochzeit „wird die Neuvermählte in festlichem Zuge nach der

1) So zu Katana, Kaibel Epigr. gr. 599.

2) Artemidor, Oneirokrit. II 27: νύμφαι τε γάρ εἰσιν ἐν τῷ φρέατι.

3) Sozomenos hist. eccl. II 4.

4) Das alte Griechenland im neuen S. 100.

Quelle oder dem Brunnen geführt, woraus sie in Zukunft ihren Wasserbedarf zu entnehmen hat ... an der Quelle angekommen, mufs sie diese feierlich begrüfsen und in hohler Hand aus ihr trinken." Und das ist auch offenbar der Sinn, der jener römischen Abschiedsfeier zu grunde liegt: durch das Trinken aus dem Brunnen giebt der Scheidende zu erkennen, dafs er auch in Zukunft von diesem Wasser geniefsen will; die göttliche Kraft der Nymphe verhilft ihm dazu, den Willen in die That umzusetzen: es geschieht, indem eine Art Heimweh ihn mit Allgewalt nach Rom zurückzieht. Die Ursache dieser Sehnsucht in einem lebendigen Wasser zu suchen, von dem man getrunken hat, ist echt südlich: wer jemals in Italien an einem glühendheifsen Julitage des Durstes Qual in einem frischen Quell gelöscht hat, weifs, wie sehr man sich nach einem solchen Trunke sehnen kann. Dichterisch verherrlicht hat diese magnetische Kraft der Fontana Trevi Franz von Gaudy in seinem Römerzuge:

„Rom, wär' ich auf ewig an dich gebannt?
Wer aus dem Born, so raunt die Sage,
Geschlürft, den hält die Nymphe fest,
Und wenn er treulos sie verläfst,
So welken in Sehnsucht seine Tage."

Es ist eine Sage, die einer milderen Form des Hylasraubes nahekommt; das Wasser birgt die Zauberkraft, die den Jüngling zwingt, zu der liebenden Nymphe zurückzukehren.

Wie der Trunk bei Kerzenlicht, so hat auch der zweite Teil der Abschiedsfeier, das Opfer des Kupferstückes, seine genauen Parallelen im Altertum. Sogar die Bestimmung, dafs der gespendete Soldo aus der Zeit des Kirchenstaates stammen mufs, hängt mit der antiken Vorstellung zusammen, dafs bei religiösen Handlungen immer der Stand der ursprünglichen Kultur gewahrt und Neuerungen ängstlich fern gehalten werden: ein Soldo mit dem Bilde König Humberts würde die feierliche Handlung ebenso ungültig machen, wie etwa im alten Rom die Anwendung eines eisernen Beiles statt des bronzenen[1]) zum Schlachten des Stieres bei einer Opferfeier. Zu beachten ist aufserdem, dafs bei dem Weihen des Kupferstückes der Scheidende es mit abgewandtem Gesicht über die Schulter weg werfen mufs: ein Zug des Rituals, der aus dem antiken Kultus hinreichend bekannt ist; man scheut sich, den Gott, der leibhaftig erscheint, um seine Gabe in Empfang zu nehmen, von Angesicht zu Angesicht zu sehen. Als Odysseus von Leukothea den rettenden Schleier erhält, wird er angewiesen, ihn nach der Erreichung des Landes ins Meer zurückzuwerfen, aber sich selbst dabei abzukehren.[2]) Etwas Ähnliches ist es, wenn Deukalion und Pyrrha, als sie das neue Menschengeschlecht schaffen, die Steine, die Menschen werden sollen, nach dem Geheifs des Orakels über

1) S. Festus s. v. acieris.

2) Od. V 350: αὐτὸς δ' ἀπονόσφι τραπέσθαι. O. Seeck, Neue Jahrb. II 1899 S. 236.

die Schulter werfen[1]): sie sollen den Schöpfer nicht bei der Arbeit schauen, denn diese ist ein Mysterium. Von dem unheimlichen Avernersee wendet man den Blick ab[2]): gerade die Wassergottheiten sind es ja, die den Vorwitzigen, der sie zu erblicken trachtet, mit Wahnsinn strafen; es sind die Nymphen, von denen die Νυμφοληψία ausgeht. Noch jetzt achtet man in Griechenland bei Weihungen an die guten Herrinnen — d. h. an die Nereiden, die im Volksglauben an die Stelle der Nymphen getreten sind — darauf, dafs die Darbringung geschieht, ohne dafs man sich umsieht.[3])

Das den Nymphen zugedachte Opfer wird ins Wasser geworfen: so kommt es am schnellsten zu seiner Bestimmung. Ursprünglich mag man Blumen oder Kuchen dargebracht haben, später war man bequemer, und warf lieber, statt jene Dinge erst zu kaufen, etwas Geld hinein — und zwar gewöhnlich nicht den ganzen Geldeswert eines vollen Opfers, sondern als Symbol die gangbarste kleine Kupfermünze, eben das, was heute der Soldo ist. Diese Gabe hatte auch den Vorteil, dafs sie sofort untersank: ihr Verschwinden aber verlieh dem Spender die Überzeugung, dafs die Gottheit sein Opfer angenommen habe. So hören wir denn zu alten Zeiten von verschiedenen Völkern, bei denen derartige Wasserspenden Brauch waren: um von den kostbaren Geschenken der Ägypter an den Nil[4]), oder der Tectosagen an den Lacus Tolosensis[5]) abzusehen, so war es in Oropus Sitte, dem Amphiaraos für glückliche Genesung als Dank ein Geldgeschenk in die Heilquelle zu werfen[6]), auch der oben genannten Abrahamsquelle opferte man Münzen[7]); und ähnliche Opfer finden sich auf italischem Boden mehrfach von den Schriftstellern erwähnt. Für das Wohlergehen des Augustus warf man jährlich einmal Geldstücke in den Lacus Curtius[8]), und Plinius schildert in einem seiner Briefe[9]) den Fons Clitumnus, dessen Wasser so klar sei, dafs man die Geldstücke auf dem Grunde zählen könne. Mit der antiken Litteratur stimmen dann auch die Funde: in der heilkräftigen Quelle zu Vicarello am Lago di Bracciano fand man im Jahre 1852 tausende von Kupfermünzen, vom uralten Aes rude hinauf bis zu Stücken aus der Kaiserzeit; Henzen, der diesen Fund ausführlich besprach[10]), wies dabei schon auf die aus dem See von Falterona stammenden etruskischen Bronzen hin. Von Italien aus haben dann römische Legionare und Kaufleute ihren heimatlichen Gebrauch in die Provinzen ge-

1) Z. B. Apollod. I 7, 2, 5: Διὸς εἰπόντος ὑπὲρ κεφαλῆς ἔβαλλεν αἴρων λίθους. Die Stellen sind gesammelt bei Usener, Sintfluthsagen S. 33 ff.

2) Apul. Metam. II 11: *oculos meos ac si in Avernum lacum formidans deieceram.*

3) Bernhard Schmidt, Volksleben der Neugriechen I 128, ebenda Parallelen aus der antiken Litteratur.

4) Sen. N. quaest. IV 2, 7.

5) Iustin. XXXII 3, 9.

6) Paus. I 34, 4.

7) Sozomenos a. a. O.

8) Suet. Aug. 57.

9) VIII 8, 3.

10) Rh. Mus. IX 1854 S. 20.

tragen: an den Pyrenäen fand man Münzen in der Quelle von Amélie les Bains[1]) und andern Heilsprudeln[2]), in Britannien brachte das Aufräumen eines Quellbettes bei dem alten Procolitia einen unvermuteten Münzfund[3]), und für Deutschland wufste J. Klein in seinem Aufsatze „Der Tönnissteiner Heilbrunnen zur Römerzeit"[4]) sieben solcher Quellen zu nennen, aus deren Grunde römische Münzen ans Tageslicht gekommen sind.

Alle diese Funde lehren uns, dafs der in Frage stehende Brauch bis in das fünfte nachchristliche Jahrhundert ausgeübt worden ist. Aber wenn mit dieser Zeit auch die Zeugnisse aus dem römischen Kulturkreise aufhören, so zeigt uns doch ein Blick auf den Aberglauben moderner Völker, dafs die Tradition nie abgerissen ist. „Noch heutigen Tages werden in Mähren, Frankreich und Norwegen Münzen als Opfergaben vom gewöhnlichen Mann in Seen, Bäche und Quellen versenkt", sagt Klein an der angeführten Stelle, und zu dem obenerwähnten neugriechischen Hochzeitsbrauche gehört es auch, dafs die Neuvermählte einige Münzen in die Quelle wirft; ja, die Hirten in den Pyrenäen achten besonders darauf, dass sie sich nach der Darbringung nicht umsehen.[5])

So wie dieser Brauch sich noch in Hellas und Südfrankreich gehalten hat, könnte sich ja auch in den Aberglauben der modernen Römer ein Rudiment der antiken Anschauungen gerettet haben, und es wäre keineswegs unerklärlich, warum sich dieser mit seinen letzten Ausläufern gerade an die Fontana Trevi geklammert hätte, diesen schönsten und prächtigsten unter den monumentalen Brunnen Roms — von hier aus wäre ein Übergehen in die Kreise deutscher Künstler und Gelehrten durchaus möglich. Doch ist dabei bedenklich, dafs die Stadtrömer von heute einen derartigen Volksglauben nicht kennen, und in der ganzen Feier nur einen Fremdenscherz sehen: falls diese römische Auffassung richtig ist, mufs jene Ceremonie vielmehr entstanden sein in deutschen Kreisen, die mit antikem Brauche gut Bescheid wufsten — das beweist die durchgehende Übereinstimmung der einzelnen Riten von heute mit denen von einst. So läuft denn dieser Vergleich in eine Frage aus, die eine doppelte Beantwortung zuläfst; entweder wird man doch noch einen Brauch der heutigen Romagnolen nachweisen können, der als Basis des Ganzen gedient hat, oder es wird festzustellen sein, wann und aus welcher Veranlassung diese Abschiedsfeier bei den Deutschen in Rom aufgekommen ist: vielleicht ist der Fund von Vicarello in Verbindung mit der bereits Gaudy bekannten Sage von der fesselnden Kraft der Aqua Virgo die Veranlassung einer zuerst improvisierten, dann ständig

1) Rev. archéol. IV 410.

2) E. Mérimée, de antiquis aquarum religionibus in Gallia meridionali, Paris 1886 p. 95.

3) E. Huebner, Hermes XII 1877 S. 257 ff.

4) Jahrbücher des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande LXXXIV 1887 S. 60.

5) Mérimée a. a. O. S. 106: „*multis locis pro susceptis votis dona fontibus offerunt aes signatum aciculas flores panisve fragmenta in ipsam scaturiginem iaciunt; cavendum est tamen ne oblato munere pone respicias.*"

gewordenen Abschiedsfeier gewesen. Ich zweifele nicht, dafs uns die Lösung dieser Frage bald geboten wird; beantworten aber kann sie nur ein Älterer, der durch langen Aufenthalt in Rom sich eine genaue Kenntnis des Volkes und seiner Anschauungen erworben und dabei sein Interesse an der deutschen Kolonie stets wach erhalten hat. Und wer hätte das wohl in solchem Maasse als gerade der Mann, dem diese Zeilen gewidmet sind?

Möge die Antwort nun lauten wie sie wolle: ununterbrochenes Fortleben antiken Volksglaubens oder künstliche Wiederbelebung nach deren Vorbild — jedenfalls wird das Wasser der Fontana Trevi darum nicht an Kraft verlieren, weil sein stiller Zauber hier an das Licht des Tages gezogen ist.



VALE · SALVE

INHALT.

BEMERKUNG ZU DEN ABBILDUNGEN.

Die mehrfach als Kopfleisten verwendeten vier Reliefs aus dem Casino Borghese (Helbig, Führer[2] II p. 128 nr. 948) sind hier zum ersten Male nach Photographieen publiciert, deren Herstellung der Director der borghesischen Sammlungen, Herr Prof. Piancastelli, gütigst gestattet hat.

Nach früherer Publikation sind nachstehende Abbildungen wiedergegeben, und zwar

S. 1 Reliefplatte aus Terracotta, n. Campana, Op. in plast. t. 102.
S. 4 Satyr auf Delphin, n. Clarac, Musée 749 A, 1841.
S. 51 Reliefs am Panzer des Augustus, n. Mon. d. Instit. VII t. 84.
S. 167 Relief einer etruskischen Aschenurne, n. Ril. d. urne etr. II t. 37.
S. 218 Grundriss von Arne, n. Bull. de corr. hell. XVIII pl. 11.
S. 219 Grundriss von Tiryns, n. Schliemann, Tiryns Taf. 2.
S. 337 Münzen der Tranquillina und des Maximinus I., nach Cohen, Descr. des monnaies fr. sous l'empire Rom.[2] V S. 90 Nr. 8 u. IV S. 513 Nr. 92.